Bianco & *Nero*

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Gennaio/Febbraio 1999 - L. 20.000

Europa '51 un film plurale

La riscoperta di Bresson

Le stagioni di Rohmer

Pasolini:
il rifacimento e il non-finito

1 9 1 9 9

Bianco & Nero

SOMMARIO 1/99

IL primo numero di «Bianco & Nero» uscì nel gennaio 1937, ovvero più di 62 anni fa. E se, sui numeri del '99, i lettori troveranno scritto soltanto "anno LX" invece che "anno LXIII", è perché, fra il '44 e il '46, anche per la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia – come allora si chiamava l'odierna nostra Scuola Nazionale di Cinema – ci furono la Guerra e l'Occupazione in casa. Ma a un anno e mezzo dalla Liberazione, con il 1947, il CSC e la sua rivista ripresero a funzionare. E, da allora, sia pure con alterne vicende, tra cui qualche periodo di sostanziale inattività, non si sono mai veramente interrotti. «Bianco & Nero», inevitabilmente per la più anziana rivista cinematografica europea e tra le più durature al mondo, ha cambiato molte volte la veste grafica, svariate la periodicità, non poche l'impostazione culturale, a volte caratterizzata da grandi aperture a volte da rigide chiusure nei confronti della cultura cinematografica esterna, per non dire estranea, all'Istituzione. Ma, nel panorama nazionale e internazionale, è rimasta, negli anni, la testata più nota, più prestigiosa e più "classica", fra le pubblicazioni periodiche sul cinema.

Ora, rispondendo a quella rilevante mutazione istituzionale che è il passaggio da ente pubblico del parastato a fondazione a regime privatistico, stabilito dal D. L.vo 426/97, «Bianco & Nero» riprende le pubblicazioni, in sostanziale continuità con le edizioni precedenti e con qualche modifica. A parte la rinnovata veste grafica – che corrisponde all'esigenza, quasi obbligata in una rivista ultrasessantennale, di non mantenersi costantemente identica, a sottolineare l'immutabile continuità, ma rinnovarsi periodicamente ad evidenziare la continua innovazione – e la nuova distribuzione libraria, «Bianco & Nero» sarà un bimestrale con cinque fascicoli annui (il numero estivo sarà doppio), che riprenderà, nel corso del '99, le giuste date di uscita alle scadenze bimestrali indicate: fine febbraio, fine aprile, fine agosto [numero doppio], fine ottobre, fine dicembre. Non soltanto per rispetto alla propria tradizione – ma anche perché di periodici cinematografici di "attualità", pieni di rumore e di furore, ce n'è fin troppi, e a quelli utili, talora anche molto utili, non è proprio il caso di fare concorrenza – «Bianco & Nero» è, e vuole essere, una rivista di alti studi sul cinema e sui "media" audiovisivi: non slegata, ma anche in alcun modo condizionata, dalle concrete vicende dell'at-

tualità cinematografica e mediologica. Perciò essa privilegerà il lavoro di ricerca filologica, archivistica, bibliografica, storica, critica e teorica e punterà a trasformare gli stessi dati dell'attualità (film, libri, festival, ecc.) in occasioni di riflessione oltre il contingente, oltre la cronaca. Sarà aperta, senza pregiudizi di scuola o di tendenza e con l'eliotiano "only trying" come unico principio, a tutti gli studiosi italiani e stranieri, che vogliano dare un contributo autonomo e originale alla ricerca. Il Comitato Scientifico della Fondazione SNC sarà l'organo di gestione culturale della rivista. Per impegno morale, i suoi membri, a cominciare dal Presidente del CS, hanno deliberato di non pubblicare propri scritti (se non, eventualmente, "istituzionali") sulla rivista, proprio perché ad essi spetta il compito di valutare gli altrui scritti eventualmente proposti per la pubblicazione.

«Bianco & Nero» è parte integrante di uno specifico Settore (Biblioteca e Attività Editoriali) della SNC, Settore che, oltre ad editare la rivista, si propone un significativo intervento sistematico nell'ambito dell'editoria cinematografica: fino a 18 titoli in tre anni (i primi titoli nell'ultimo trimestre del '99). A tacere di altre, possibili iniziative. Inevitabili, anzi auspicabili, saranno gli scambi, le sinergie, le integrazioni fra queste due contigue attività editoriali. Così come, d'altronde, la rivista riserverà sempre un'attenzione particolare agli altri tre Settori d'attività della Fondazione: Formazione, Ricerca e Sperimentazione; Produzione e Promozione Culturale; Cineteca Nazionale.

L'invito pubblico a contribuire a «Bianco & Nero», facendoci pervenire testi o proposte è esteso a tutti. Con un'unica avvertenza: salvo che per eventuali, e motivate, riprese di testi "classici", pubblichiamo soltanto scritti inediti e in esclusiva.

(l.m.)

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 1 • 31 GENNAIO 1937-XV

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La copertina del primo numero di «Bianco e Nero»

Florence Darel e Anne Teyssèdre in *Conte de printemps* di Eric Rohmer

Permanenza e mutamento: le stagioni di Rohmer

Giorgio Tinazzi

La scansione di un ciclo narrativo è operazione complessa, giocata com'è tra il richiamo alla permanenza e le modifiche della trasformazione. Il punto di riferimento è spesso dato dall'impianto di racconto che resta, e dà luogo allora a variazioni su schema; è l'operazione che Eric Rohmer porta avanti quasi dall'inizio della sua carriera, inserendo i singoli film nelle "raccolte" prima dei *Contes moraux*, poi delle *Comédies et proverbes*, e infine dei *Contes des quatre saisons*. Questa insistita propensione induce prima di tutto a chiederci quali ne siano le suggestioni o le ragioni di fondo. C'è, in prima evidenza, il piacere di comporre per brani e per capitoli, dando luogo a richiami, rimandi, rifrazioni da "ciclo" a "ciclo", da film a film, quando non all'interno delle singole opere. Ognuna delle quali lascia traccia nelle seguenti, un'onda lunga che ora attenua ora rinforza la propria spinta, dando luogo all'apparente contraddizione provocata dalla ricerca di novità e dal ritorno su se stessi, quasi un ripartire ancora una volta e un cercare nuove direzioni. Ciò provoca connessioni tra personaggi ed eventi narrati, incastri stilistici, legami per analogia ma anche per antitesi, o – se si vuole – per reazione: «l'opposizione – ha detto il regista – è per me un mezzo di ispirazione». Questo muoversi tra persistenze e variazioni porta Rohmer a lavorare su materiali ristretti, su fatti e intrecci ridotti. L'"economicità" (che ritorna) gli permette di cercare sovrapposizioni e accumulazioni, di cogliere insomma le risonanze: «è normale – scriveva il Rohmer critico nel 1948 – che l'evoluzione del cinema, come accade per tutte le altre arti, vada nella direzione di un'economia dei mezzi espressivi». Una forte tendenza del cinema "della modernità" ha fornito pezze d'appoggio a questa affermazione. Nel caso dell'ultima "raccolta", ancor più forse che nei casi precedenti, la suggestione radicata è quella di ritrovare il simile in situazioni diverse, e di giocare (in senso narrativamente alto) sulle differenze; questa volta, dietro al polittico, c'erano delle "scadenze" prefissate, quasi una ciclicità naturale data dalle stagioni. D'altronde l'influenza del fattore ambientale e quasi atmosferico aveva già svolto una funzione non secondaria in altre opere rohmeriane, basti ricordare l'estate di *Pauline à la plage* (*Pauline alla spiaggia*, 1983) o di *La collectionneuse* (*La collezionista*, 1967), l'autunno di *Le beau mariage* (*Il bel matrimonio*, 1982), l'inverno di *Ma nuit chez Maud* (*La mia notte con Maud*, 1969), la primavera di *La femme de l'aviateur* (1981).

Anne Teyssèdre e Florence Darel
in *Conte de printemps*

Sul piano dei significati la ripresa provoca decantazioni e sedimentazioni: «avevo voglia di seguire una idea attraverso più film», ha affermato il regista a proposito dei *Contes moraux*, come volesse attuare una sorta di prolungamento per richiami. Può essere anche una derivazione di quell'idea ad interessare, in modo che «temi precedenti che sembravano accessori diventano più importanti». Lo spettatore prova il piacere sottile del riconoscimento e della deviazione.

Operazione complessa, si diceva. Al fondo, è proprio la complessità ad emergere, perché ripartire variando vuol dire anche, e soprattutto, rimandare ad un sottotesto, indurre a intendere le insinuazioni di significato che stanno sotto la superficie, l'allusività che può nascondersi dietro gesti e comportamenti ascrivibili alla quotidianità. Qui, probabilmente, sta il fascino della coerenza variata di Rohmer.

Conviene allora cominciare ad inoltrarsi in queste variazioni coerenti. Ogni "ciclo" (e questo delle stagioni in particolare) descrive un "movimento", al centro del quale ci sono dei percorsi di volontà, traiettorie che rimandano ai poli dei personaggi. Alle volte può essere utile qualche breve incursione nel primo Rohmer critico per cogliere, più che anticipazioni del suo cinema, rapide indicazioni o veri e propri "flash"; allora ci si accorge che forse non è casuale che la predilezione per uno scrittore come Stevenson fosse motivata dal fatto che «mette a vi-

sta le radici segrete del volère», perché disegna, senza annegare nell'enfasi, «l'istante in cui la scelta si afferma».

Quel moto di volontà è spesso, letteralmente, significato dai movimenti dei personaggi nello spazio: l'inizio insistito, in *Conte d'été* (*Un ragazzo, tre ragazze*, 1996), dell'arrivo a Saint-Malo di Gaspard, pedinato dalla macchina da presa, prelude all'incertezza delle sue direzioni di comportamento, sottolineate in seguito dalle lunghe passeggiate con Margot; parimenti espressiva è la marcata presenza di mezzi di trasporto in *Conte d'hiver* (*Racconto d'inverno*, 1991), o il tragitto in automobile di Magali e Gérald in *Conte d'automne* (*Racconto d'autunno*, 1998). Di frequente, inoltre, il racconto prende le mosse (e si sviluppa) dall'insofferenza di un personaggio per un luogo o per un ambiente e dal caso che provoca spostamenti.

La tessitura di fondo dei film si determina perché le traiettorie di volontà riguardano e interferiscono con i percorsi del desiderio («il tema del desiderio è cinematograficamente uno dei più ricchi», scriveva il critico nel 1951). Quell'intricarsi diventa l'intrigo narrativo. Sono allora le intermittenze del cuore ad interessare Rohmer: la propensione desiderante, la "durata", le sospensioni, i dirottamenti (nei *Contes moraux* evidente era il tema della "tentazione"), la sostituibilità, l'attrazione senza il raggiungimento dello scopo (la scena tra Gaspard e Solène in *Conte d'été*, che ne richiama tante di analoghe). La tensione desiderante non è esente da insinuazioni fisiche, ci sono idee espresse e anche corpi. Sui quali, oltre tutto, si muove (ancora un movimento) e agisce il tempo; forse è per questo che il regista riprende in alcuni film (anche in questi *Contes*) attori già utilizzati precedentemente, quasi a cogliere la patina, più o meno leggera, che si è depositata su quei visi e sui quei corpi (esemplare è il caso di Marie Rivière, Béatrice Romand, Amanda Langlet).

L'intreccio narrativo segue la sinuosità dei rapporti tra volontà e desiderio, dando luogo a situazioni tipiche e ricorrenti. La seduzione interessa perché interessano maggiormente i meccanismi generati dall'oggetto che l'oggetto stesso; l'erotismo, quando c'è, rimbalza in superficie, nel senso che genera tensione, sguardi, comportamenti, parole. L'attesa si qualifica come legge di narrazione: da parte di Félicie per Charles in *Conte d'hiver*, riguarda sia Margot («io aspetto fedelmente che ritorni, come la donna di un marinaio») che Gaspard («sono come te, mi piace aspettare») in *Conte d'été*. L'assenza diventa perciò movimento rilevante. In *Conte d'automne* l'attesa sta sotto le macchinazioni di Isabelle e Rosine. E se la propensione non c'è, si incarica il caso di provocarla: «non aspetto niente e nessuno» afferma Jeanne in *Conte de printemps* (*Racconto di primavera*, 1989) alla festa iniziale, e sarà Natacha a suscitare l'incontro.

L'incontro, appunto; desiderio e volontà si incrociano con l'altro da sé. E tali incroci tendono all'essenziale, allo schema, come nel gioco degli scacchi (il gioco dei quattro cantoni, ha ironizzato il regista) cui si può ridurre l'impianto narrativo di *Comédies et proverbes*. Ci troviamo pertanto di fronte a un ragazzo e tre ragazze (*Conte d'été*), a un uomo e tre donne (*Conte de printemps*) con un'"as-

senza" (Mathieu) che permane, a una donna e tre uomini, con un'"assenza" che viene colmata nel finale (*Conte d'hiver*). Tali traiettorie si spezzano e si riallacciano, denotano sostituibilità e possono anche provocare perdita (Loïc è "sacrificato" in *Conte d'hiver*, forse anche Margot in *Conte d'été*).

L'*incontro*, elemento di racconto sempre presente, è provocato dal caso, come per Natacha e Jeanne in *Conte de printemps*, e dà luogo a coincidenze sintomatiche (il fidanzato di Jeanne è in viaggio, il padre di Natacha è di ritorno). È certamente significativo pertanto che la situazione prediletta da Rohmer sia quella della "vacanza", cioè della disponibilità all'incontro, come dimostra *Conte d'été*. Ma anche *Conte d'hiver* è condizionato da un incontro di vacanza, solo che questa volta a Rohmer – come in altri casi – interessa il *dopo*.

Il caso però, apparente contraddizione, può essere sollecitato o preordinato; siamo a *Conte d'automne*. Il precedente c'è, ed è proprio *Conte de printemps*, dove Natacha cerca in ogni modo di favorire convergenze tra Jeanne e il padre. La macchinazione si fa evidente nell'ultimo film e sostiene tutto il racconto, basato sullo sforzo di reggere le fila altrui da parte di Isabelle e Rosine. Si tratta di incroci e resistenze che appartengono ad una collaudata tradizione letteraria e teatrale (e cinematografica; perché, tra le tante fonti, non citare anche *Les dames du Bois de Boulogne*?). Le connivenze si fanno sottili, sottotraccia – come in *Le genou de Claire* (*Il ginocchio di Claire*, 1970) – perché tenere le fila è come costruire un racconto, o mettere in scena una recita («io esco di scena» dice Isabelle a Gérald); l'esistenza, però, resiste alla narrazione predisposta, riafferma la propria autonomia, conferma l'ambiguità, l'incertezza (il finale del film).

Questi incontri, casuali o voluti, possono portare al punto cruciale della scelta; in questo senso i film rohmeriani descrivono un percorso iniziatico, dal momento che la scelta significa ricerca di identità. In questo "ciclo", almeno in parte diversamente dagli altri, c'è però una sospensione, sottolineata dai finali aperti: dove andrà Jeanne (*Conte de printemps*)?

Gaspard (*Conte d'été*) ha delegato al caso la scelta, la partenza ristabilisce la situazione iniziale e sancisce l'attitudine del protagonista a cogliere il momento, a vivere il presente, il provvisorio; e Félicie (*Conte d'hiver*) resterà con Charles, partirà (ancora) per la Bretagna (che, guarda caso, è lo sfondo di *Conte d'été*)? L'ironia rohmeriana, sempre presente, lascia incerto lo spettatore.

Rimandi, riproposizioni. Tutto ciò riguarda in primo luogo i personaggi. Il cambiamento, o il tentativo di cambiamento, li caratterizza, le stagioni sono lì ad indicarlo. È la situazione delle coppie a muoversi tra persistenza e mutamento; il loro intrecciarsi è nel presente (*Conte d'été*), sta sullo sfondo (i giovani in *Conte d'automne*), o alle spalle (la madre di Natacha in *Conte de printemps* si è innamorata dell'architetto e ha abbandonato la famiglia). L'aspirazione alla stabilità (il matrimonio) si scontra con l'idea della sostituibilità («Léo è una transizione» dice Rosine in *Conte d'automne*); e si tratta di personaggi appartenenti alla stessa generazione, come Gaspard e Solène in *Conte d'été*. Si può intrecciare un rapporto

Melvil Poupaud e Aurélia Nolin
in *Conte d'été*

solo per differenza: «mi piaceva passare da un estremo all'altro» (Rosine), e ancora Gaspard lascia Solène per «avere il gusto di amare Léna per contrasto».

Diverso è il modo di affrontare il cambiamento, e quindi la scelta; se Rohmer aveva prediletto, nei "cicli" precedenti, l'età umbratile della post-adolescenza, quando i percorsi di volontà e desiderio sembrano instaurarsi con forza sinuosa, ora l'asse si è andato spostando (*Conte d'hiver*), e coinvolge alla fine (*Conte d'automne*) l'incertezza dell'età di mezzo, quando il progetto deve fare i conti con il passato. La novità dell'ultimo film è il confronto esplicito tra generazioni.

È su questo piano che nascono le complicazioni, con riferimenti edipici un po' inquietanti; la rivalità (*Conte de printemps*) tra Natacha ed Ève (c'è anche l'allusività dei nomi in Rohmer), considerata "donna castrante", porta Natacha a un tentativo di avvicinamento dell'amica al padre, prefigurando un cambiamento di ruoli (da amica a matrigna); dell'amico che arriva in campagna dice: «ha quasi l'età di mio padre», d'altronde «l'amichetta di mio padre non è molto più vecchia di me». Della madre assente, come osserva Jeanne, «parla solo per criticarla». Al contrario del padre di Natacha la cugina di Jeanne vive, provvisoriamente si pensa, con un ragazzo assai più giovane. In *Conte d'hiver* alla figura della madre della protagonista fa riscontro l'assenza di quella paterna, perché c'è un padre

Didier Sandre e Alexia Portal
in *Conte d'automne*

che si sta aspettando. In *Conte d'automne* infine si ripresenta una situazione già vista: Rosine è stata amante del suo professore («si vede che le piacciono gli uomini di età» dice Magali), e cerca di farlo incontrare con la madre del suo attuale fidanzato («non mi vedo come tuo patrigno...» dice Étienne).

A mettere in moto queste situazioni di chiaroscuro sono comunque figure femminili. Si ritorna così a discorsi generali, al diverso ruolo dei personaggi nei film di Rohmer. Diversità di carattere, perché prevalentemente di commedie di carattere si tratta. E conviene partire dalla complessità di quelli femminili. Sono le donne ad avvertire maggiormente le intermittenze del cuore, a intuire la necessità di scelta, a cogliere i presagi (la rappresentazione di Shakespeare in *Conte d'hiver*), a farsi parte attiva del "movimento" (*Conte d'automne*). Spesso hanno, dichiarata, una vocazione al "sogno", a immaginare insomma il possibile oltre l'esistente; «per mia natura sono sognatrice» afferma Isabelle in *Conte d'automne*, «a me piace soprattutto sognare» ribadisce Natacha in *Conte de printemps*. Di fronte, a contrasto ma non a contrario («amo le opposizioni tra i personaggi all'interno di un film»), c'è la voglia di "mettere ordine" di Jeanne (*Conte de printemps*), la sua capacità di riportare in gioco e controllare il desiderio. A fianco c'è la "speranza" di Félicie (*Conte d'hiver*): «una vita piena di speranze vale più delle altre». È lei il personaggio di maggiore spessore del "ciclo". La sua *fede* sfiora la

religione (la visita in chiesa, dove – dice – ha *visto* quel che doveva fare), ma si distende poi in una fiducia nel caso rivelatore, garantito dall'amore "assoluto" («non potrei vivere che con un uomo da amare alla follia»). Forse è questa fiducia che riporta a toni "terreni" (la passione e la persistenza) il tema pascaliano della scommessa di cui parla Loïc: «anche se l'anima non è immortale, crederlo permette di vivere meglio che non credendoci» (una piccola notazione, a dimostrazione che nulla è casuale nelle opere del regista narratore dell'improbabilità del caso: lo stesso tema ricorre, sia pure in modo diverso, nell'altro "invernale", *Ma nuit chez Maud*). Forse la *fede* è la convinzione della non sostituibilità del ricordo; Félicie porta sempre con sé la fotografia di Charles, e Nevers rimanda a Bernadette ma anche a *Hiroshima mon amour*. E scegliere il ricordo (o il sogno) significa rischiare, perché «quando si sceglie non si sa, se no non è veramente una scelta. C'è sempre un rischio».

Spontaneo diventa allora contrapporle la non volontà di integrarsi di Gaspard (*Conte d'été*), il suo lasciare che «sia il caso a provocarlo». Tra la fiducia nel caso e l'abbandono al caso c'è differenza.

Al gioco di rifrazione dei personaggi corrisponde quello delle situazioni e dei luoghi. Poiché di movimenti si parlava (tra senso letterale e metaforico), agli spostamenti conviene far cenno. Sono dalla città alla campagna (*Conte de printemps*), dal mare alla città (*Conte d'hiver*), dalla campagna alla città (*Conte d'automne*), dalla città alla città (l'arrivo e la partenza in *Conte d'été*). E un viaggio promesso (a Ouessant) rappresenta l'incapacità di scelta di Gaspard (*Conte d'été*). I tasselli del racconto si compongono in intreccio lungo queste direttrici, percorsi e spazi hanno sempre anche una funzione narrativa; è una storia di luoghi, ha detto Rohmer a proposito di *Conte d'hiver*, e circa *Conte d'été* ha ribadito «adatto i miei film ai luoghi, è la sola cosa che mi interessa».

L'alternanza dei comportamenti nei protagonisti è spesso affidata al gioco degli interni e degli esterni. Sono luoghi che significano i personaggi; basti pensare solo a *Conte de printemps*: dopo il percorso cittadino, Jeanne entra nell'appartamento di Mathieu e cerca di mettere ordine; poi lascia quel posto per un ritorno alla propria casa, che si rivela però inagibile per la presenza della cugina: movimento, disordine, provvisorietà, cambiamento. Il falso ordine della casa di Natacha aggiunge note a questa capacità di rappresentare per spazi e colori; si può notare inoltre come, subito dopo l'arrivo di Jeanne, Natacha faccia vedere la camera del padre e la propria («è la mia camera da sempre. Ci sono ancora i miei giochi»).

L'autenticità dei luoghi – o meglio il loro essere sfondo autentico delle situazioni – si mescola dunque al loro valore simbolico. Esitazioni, possibilità, provvisorietà, scelte: Jeanne ha due case, Natacha una in città e una in campagna; Félicie (*Conte d'hiver*) si muove tra la casa di Loïc e quella della madre, per poi momentaneamente spostarsi in quella di Maxence («ho sempre abitato in casa d'altri»); Gaspard (*Conte d'été*) vive in vacanza in una stanza prestata da un amico.

Collocazione dei personaggi, pertanto, e contrappunto allusivo, fisicità e funzione narrativa. Così avviene per il paesaggio, sfondo mai inerte; ora è significativo del prima e del dopo (la luce e il grigiore di *Conte d'hiver*), ora rappresentativo delle esitazioni e dei mutamenti (*Conte d'été*), ora intervallo tra i capitoli interni, ora creatore di "tono" (*Conte d'automne*).

Scansioni e riprese propongono il piacere della costruzione del testo, la sua tensione tra forze apparentemente contrastanti; classicità e innovazione non sono due cose diverse, la libertà – sta scritto in un saggio rohmeriano del 1955 – si sposa solidamente e di buon grado con l'ordine antico; e in una intervista di vent'anni dopo il regista ha riaffermato che per costruire non occorre distruggere, la costruzione si può fare "a fianco". È proprio questo lavoro *accanto* al racconto consolidato che qualifica questa idea di cinema.

La divisione in parti avviene per tappe conosciute. Il prologo è sempre qualificante, poiché fornisce subito la collocazione dei personaggi nel loro luogo e l'attitudine al movimento. La sottolineatura può essere data dalla mancanza della parola, che lascia poi spazio al dialogo "invadente". In *Conte d'hiver* il racconto si snoda come il *dopo* di un fatto di cui vengono forniti brani volutamente convenzionali. In *Conte d'automne* c'è la duplice situazione di stabilità della coppia (il progettato matrimonio) e di rottura del rapporto (Rosine ha lasciato Étienne per Léo).

A partire da queste situazioni iniziali allo spettatore vengono fornite informazioni parziali, secondo un dosaggio calcolato, così come calcolate sono la costruzione e la cancellazione di piste di racconto; alle volte nello spettatore si insinuano domande, come nel caso di *Conte d'hiver*: è Charles che Félicie crede di vedere tra la folla, a Belleville? Lo sviluppo segue i dirottamenti del caso e le vicende impreviste. È da un fatto insignificante, l'errore nella scrittura di un indirizzo, che si svolge tutta la vicenda di *Conte d'hiver*, secondo una sproporzione tra causa ed effetto che, anziché prendere la strada del dramma, prende quella della commedia; ma, se i toni sono attenuati, le venature della perdita rimangono, il ricordo intacca sempre il presente. Da una scrittura, l'annuncio sul giornale, nasce anche la macchinazione di *Conte d'automne*, lo sforzo di preordinare il caso; il tentativo però interferisce con quello, simile e diverso, di un altro personaggio.

Gli incroci, le imprevisioni, i risvolti umbratili – l'ex amante che diventerebbe patrigno – avvengono secondo un canovaccio classico; e qui il riferimento a Marivaux, così usuale nella critica, è probabilmente motivato. E come da canovaccio troviamo l'equivoco; nell'ultimo film è sintomaticamente affidato al guardare (e come non pensare ai pedinamenti di *La femme de l'aviateur*?): Rosine sorprende Isabelle e Gérald in piazza a Montelimar, Magali li sorprende in cucina.

La preparazione del finale è l'asse portante del racconto di Rohmer; e deve essere un interesse lontano se, scrivendo nel 1953 di Howard Hawks, affermava che «in lui tutto è momento preparatorio», «l'attesa è colmata, non perché l'evento la superi, ma, al contrario, perché la realizzi pienamente». Attesa e rivelazione. Siamo ai toni medi di *Conte de printemps*: il ritrovamento della collana e il ri-

Frédéric Van Den Driessche, Ava Loraschi
e Charlotte Véry in *Conte d'hiver*

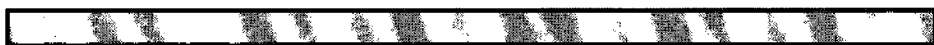
comporsi del racconto; o ai toni medio-alti di *Conte d'hiver*: l'incontro casuale di Charles, il riconoscimento da parte della figlia grazie alla fotografia. Complementare alla rivelazione che apre è la chiusura del racconto sulla situazione iniziale; è quel che succede in *Conte d'été*. Procedimento questo che Rohmer usa in molti film, e che a lui ricorda da vicino Carné.

La narrazione tende alla fluidità; e non osta – anzi – la divisione in blocchi, in capitoli, o la scansione dei giorni affidata, come da lezione del cinema muto, alle didascalie. E giovano i prolungamenti, gli intervalli, i percorsi, le strade, gli spostamenti, le iterazioni. Rohmer ama anche alcuni giochi di specchi, sia pure non insistiti; basti pensare ai testi delle canzoni (*Conte d'été* e *Conte d'automne*) che in qualche modo hanno attinenza con i fatti esposti. Si pensi però soprattutto al finale de *Il racconto d'inverno* di Shakespeare che i protagonisti vedono nel film dallo stesso titolo. È vero, non c'è attinenza tra le due vicende, e il regista vuole quasi sottolinearlo marcando un salto di stile evidente; la pièce rappresentata serve a denotare la capacità della protagonista di recepire i segni, i presagi, di manifestare la sua *fede* nel possibile. Eppure un blando residuo del testo shakespeariano rimane: è un caso che la ballata che vende il vagabondo Autolico abbia per titolo *Corteggiavano un uomo due ragazze*, cioè una situazione speculare a quella del film?

Questa capacità rohmeriana di costruzione del racconto, cioè di creare finzione, si unisce ad un'attenzione costante ai dati reali, spesso a una attenzione per il quotidiano; alla radice di questa apparente contraddizione c'è la convinzione dell'attitudine rivelatrice della macchina da presa, delle possibilità della riproduzione di dar senso all'apparentemente insignificante, se non al banale; «si possono scrivere delle buone storie con personaggi insignificanti», afferma la scrittrice in *Le genou de Claire*. Occorre però agire profondamente su questa normalità, usando i tasti dell'economicità e dell'invenzione. La prima caratteristica, cui si è già fatto cenno, richiama ciò che Rohmer critico scriveva a proposito dell'indicazione hitchcockiana a «ridurre i dati fino a ottenere un puro rapporto di forza tra i personaggi»: rapporti, tensioni, linee di interferenza. La seconda caratteristica comporta l'idea che il lavoro di regia sia un lavoro di organizzazione, di messa in racconto di brani di realtà, cercando di abbassare il tasso di finzione evidente («non bisogna confondere lo stile con l'artificio»), arrivando anche alla precisione dei dati geografici degli eventi (i cartelli indicanti le città o i paesi) e dei percorsi (le indicazioni delle strade). Così agendo, i film rohmeriani appaiono situarsi in una zona di equilibrio tra due forze: da un lato c'è la presenza del provvisorio, del fuggevole, del quotidiano appunto, dall'altro c'è l'intento di imbrigliare, ordinare, dar corpo all'architettura del racconto.

Da tale equilibrio nasce quella "naturalità" che Rohmer ammirava in Renoir. Questa classica trasparenza, però, lascia spesso un residuo, un precipitato che si coglie in seconda lettura; è il sottotesto cui si faceva riferimento sopra.

Tutto ciò si può dire per l'"insieme" del racconto. Ma anche il riferimento agli aspetti interni dei personaggi nasce da un'apparente contraddizione; da una parte infatti c'è l'insistita attenzione al loro manifestarsi, ai comportamenti, ai movimenti dei corpi in uno spazio, dall'altra c'è la loro propensione alla parola, la quale oscilla, in un caratteristico moto pendolare, tra la banalità del conversare (la coltivazione delle viti, tanto per citare un esempio) e il dialogo concettuoso, quasi una dichiarazione. Sovrabbondanza della parola? Può darsi, in alcuni casi anzi è un'impressione motivata; ciò avviene nelle sequenze in cui il Rohmer "pedagogo" – un evidente residuo dei suoi lavori didattici – sente il bisogno di sottolineare, di marcare e quindi di appesantire; si pensi alle discussioni filosofiche in *Conte de printemps* e *Conte d'hiver*. Ma, nel complesso, l'operazione è più articolata; c'è infatti l'intento di una sorta di messa in scena della parola, di farla debordare oltre o contro i comportamenti, di creare scarti, di arrivare in certi casi ad una specie di avventura dialogica. Scriveva Rohmer nel 1958, a proposito di Mankiewicz, che il cinema ama gli estremi, e diffida delle parole o le adora alla follia: «certo, anzitutto fa vedere, ma se apre uno squarcio su un mondo di brillanti conversatori, occorre che costoro siano i più facondi possibile. Frenare la loro prolissità sarebbe un grave tradimento verso il fondamentale realismo dell'opera cinematografi-

ca». Non amando gli estremi, il Rohmer autore si è posto in una posizione mediana, tra il far vedere e il far ascoltare. Dando così ragione al regista che, più di chiunque, ha dato valore al silenzio; diceva infatti Bresson che «un fiume di parole non nuoce a un film. È questione di specie, non di quantità».

Conte de printemps (*Racconto di primavera*)
Regia: Eric Rohmer; *soggetto e sceneggiatura*: Eric Rohmer; *fotografia* (35mm, colore): Luc Pagès (assistenti: Philippe Renaut, Bruno Dubet); *montaggio*: Maria-Luisa Garcia (assistente: Françoise Combès); *suono*: Pascal Ribier (assistente: Ludovic Hénault); *musica*: Jean-Louis Valéro, Ludwig Van Beethoven *Sonata n. 5*, Robert Schumann *Studi sinfonici, I canti dell'alba*; *interpreti*: Anne Teyssèdre (*Jeanne*), Hugues Quester (*Igor*), Florence Darel (*Natacha*), Eloïse Bennett (*Ève*), Sophie Robin (*Gaëlle*); *produzione*: Margaret Menegoz per Les Films du Losange, con la partecipazione di Soficas Investimage; *direttrice di produzione*: Françoise Etchegaray (*assistente*: Édouard Girardet); *origine*: Francia, 1989; *durata*: 112'.

Conte d'hiver (*Racconto d'inverno*)
Regia: Eric Rohmer; *soggetto e sceneggiatura*: Eric Rohmer; *fotografia* (35mm, colore): Luc Pagès (assistenti: Philippe Renaut, Maurice Giraud); *montaggio*: Mary Stephen; *suono*: Pascal Ribier (assistente: Ludovic Hénault); *musica*: Sébastien Erms; *costumi*: Pierre-Jean Larroque; *interpreti*: Charlotte Véry (*Félicie*), Frédéric Van Den Driessche (*Charles*), Hervé Furic (*Loïc*), Michel Voletti (*Maxence*), Ava Loraschi (*Élise*), Christiane Desbois (*la madre*), Rosette (*la sorella*), Jean-Luc Revol (*il cognato*), Haydée Caillot (*Edwige*), Jean-Claude Biette (*Quentin*), Marie Rivière (*Dora*), Claudine Paringaux (*una cliente*). In *Racconto d'inverno* di Shakespeare: Roger Dumas (*Léontes*), Danièle Lebrun (*Paulina*), Diane Lepvrier (*Hermione*), Edwige Navarro (*Perdita*), François Rauscher (*Floritzer*), Daniel Tarrare (*Polixène*), Éric Wapler (*un signore*), Gaston Richard (*un altro signore*), Maria Coin (*la flautista*); *produzione*: Les Films du Losange, Compagnie Eric Rohmer, con la partecipazione di Soficas Investimage e Sofiarp, e il concorso di Canal+; *direttrice di produzione*: Françoise Etchegaray (assistente: Jean-Luc Revol); *origine*: Francia, 1991; *durata*: 110'.

Conte d'été (*Un ragazzo, tre ragazze*)
Regia: Eric Rohmer; *soggetto e sceneggiatura*: Eric Rohmer; *fotografia* (35mm, colore): Diane Baratier (assistente: Xavier Tauveron); *montaggio*: Mary Stephen; *suono*: Pascal Ribier (assistente: Frédéric de Ravignan); *musica*: Philippe Eidel (*Le Forban, Jean Quémeneur*), Sébastien Erms (*Fille de corsaire*); *titoli*: Claire Champion; *interpreti*: Melvil Poupaud (*Gaspard*), Amanda Langlet (*Margot*), Aurélia Nolin (*Léna*), Gwenaëlle Simon (*Solène*), Aimé Lefevre (*il vecchio "terranovese"*), Alain Guelaff (*lo zio*), Évelyne Lahana (*la zia*), Yves Guerin (*il suonatore di fisarmonica*), Franck Cabot (*il cugino*); *produzione*: Margaret Menegoz per Les Films du Losange, La Sept Cinéma, Canal+, Sofilmka; *direttrice di produzione*: Françoise Etchegaray (assistenti: Franck Bouvat, Bethsabée Dreyfus); *origine*: Francia, 1996; *durata*: 107'.

Conte d'automne (*Racconto d'autunno*)
Regia: Eric Rohmer; *soggetto e sceneggiatura*: Eric Rohmer; *fotografia* (35mm, colore): Diane Baratier (assistenti: Thierry Faure, Franck Bouvat, Bethsabée Dreyfus, Jérôme Duc-Maugé); *montaggio*: Mary Stephen; *suono*: Pascal Ribier (assistenti: Frédéric de Ravignan, Nathalie Vidal); *cantanti e musicisti*: Claude Marti, Gérard Pansanel, Pierre Peyras, Antonello Salis; *titoli*: Claire Champion; *interpreti*: Marie Rivière (*Isabelle*), Béatrice Romand (*Magali*), Alain Libolt (*Gérald*), Didier Sandre (*Étienne*), Alexia Portal (*Rosine*), Stéphane Darman (*Léonce*), Aurélia Alcaïs (*Émilia*), Mathieu Davette (*Grégoire*), Yves Alcaïs (*Jean-Jacques*); *produzione*: Margaret Menegoz per Les Films du Losange, La Sept Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, Canal+, CNC, Sofilmka; *direttrice di produzione*: Françoise Etchegaray (assistente: Florence Rauscher); *origine*: Francia, 1998; *durata*: 110'.

Il viaggio sentimentale di Marker nel multimediale

Yvette Biro

Da quando i film di fantascienza, sempre più popolari, ci hanno portato ad affascinanti avventure nello spazio-tempo, ci siamo abituati ad immagini di ardite fantasie. L'intelligenza del computer è vertiginosa, la sua inventiva opera con la libertà dei sogni, o con l'audacia senza limiti dei videogiochi. Ciononostante, i risultati sono stati più simili a eccitanti fuochi d'artificio tecnologici che all'arte; sono stati l'esibizione di un affascinante universo di effetti speciali. Nell'Arte con la A maiuscola, diciamo così, finora non abbiamo visto risultati così incisivi.

Le nuove opere di Chris Marker, il suo film multimediale *Level 5* e il suo Cd-Rom *Immemory*, invece, sono pietre miliari su questa strada. Sono "sojourners" riusciti, preceduti da importanti sperimentazioni. Marker ha viaggiato nell'impervio mondo multimediale per oltre dieci anni. Ha sempre preferito mescolanze inconsuete di discorsi diversi. Il suo famoso fotoromanzo *La Jetée*, realizzato più di trentacinque anni fa, è un esempio unico del connubio fra il linguaggio della fotografia e quello del romanzo, della fantascienza e della poesia. *Level 5* adotta insieme elementi documentaristici e di finzione, intrecciando confessioni personali e forme saggistiche con gli effetti sofisticati del videogame, che il regista fa apparire sullo schermo con la precisione infallibile del consumato navigatore di Internet.

Il "path-finder"

Al centro del film una magica Laura che, creando una magica aura (Marker ama molto i giochi di parole e le allusioni segrete), evoca i demoni del passato, le ombre del proprio vissuto mescolate con quelle della Storia.

Euridice discende, potremmo dire. Il viaggio ci porta nel regno dei morti. Laura intreccia la tragedia della morte dell'uomo amato con quella dei kamikaze nell'isola giapponese di Okinawa durante la seconda guerra mondiale. Parole, frammenti di immagini, testimonianze dirette rivelano l'ondeggiare rapsodico della sua mente.

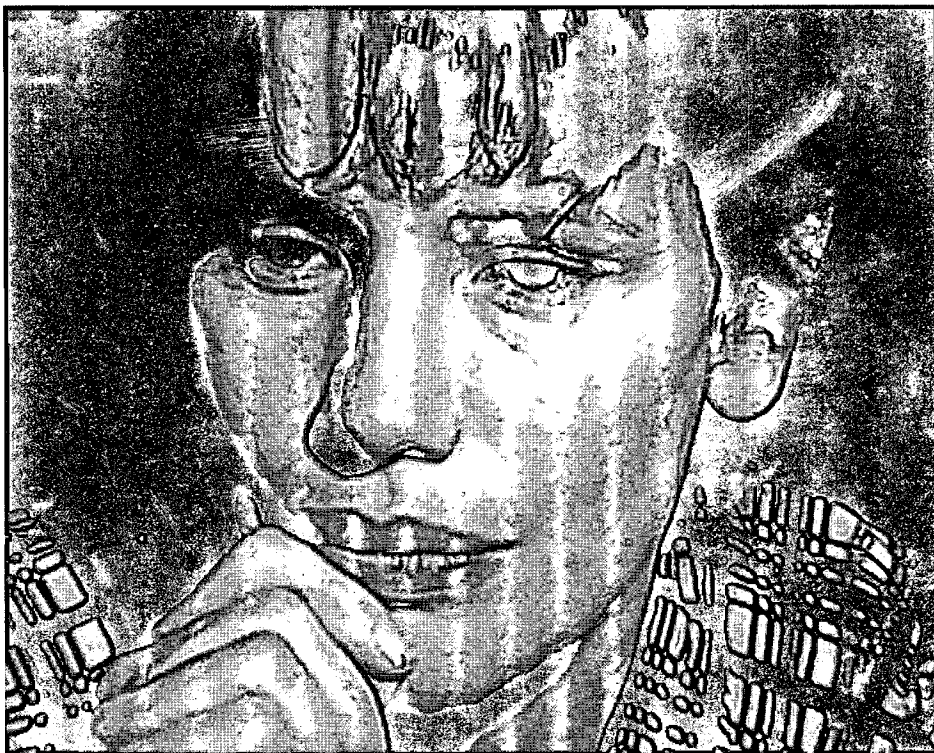
Il ribaltamento dei consueti rapporti tra maschile e femminile è di enorme importanza. La sensibilità della nostra tenera Euridice, la sua attenzione sottile

agli eventi, si risintonizzano con l'universo di quel dramma. C'è un netto contrasto tra la barbarie omicida e la dolcezza della donna che la interroga, che, letteralmente, la sottopone a un controinterrogatorio. Tuttavia è lei a condurre il gioco. E così, anziché seguire una linea razionale di pensiero, siamo impegnati in un processo intuitivo, carico di emozioni. Inoltre, abbastanza ovviamente, l'avventura di Orfeo non può contare, oggi, sul simbolismo dell'antico mito: al posto del liuto lirico abbiamo uno strumento molto più prosaico che serve la protagonista, la macchina. La donna siede davanti ad un computer e per cento minuti lo tormenta con le proprie domande. E la macchina risponde offrendo una gran quantità di informazioni. Non c'è nessuna stregoneria, nessun misterioso incantesimo, comunque, e il flusso travolgente dei materiali non potrebbe essere più eterogeneo, più ricco e tormentato.

Siamo condotti su vari livelli di informazioni, attraverso l'inesauribile impero dei mega-bytes del computer, vagando tra le ombre della morte, cercando e perdendo, ritrovando e quasi catturando le tracce che appaiono e scompaiono.

Optional World Link è il nome del gioco, il cui acronimo, non a caso, è OWL [civetta], l'animale preferito nel bestiario personale di Marker. Affidandoci a questo software siamo invitati a seguire la strategia della protagonista, i suoi sforzi ripetuti per riesumare le memorie sepolte. Infatti, dopo l'era del libro, della foto, della radio e della televisione, questo nuovo strumento è diventato il mezzo privilegiato della nostra memoria, «questa illusione del XX secolo di tenere a mente il passato, per scongiurarne l'esperienza reale».

Immobile nello spazio, ma libera di muoversi senza vincoli nello spazio-tempo virtuale, la nostra Euridice interroga senza sosta le tracce del passato storico e i propri dolorosi ricordi. Ogni minuscolo dettaglio è importante; il più piccolo, esile frammento può contribuire ad una migliore, approfondita comprensione, anche se capire il *tutto*, tutta la terribile storia, è chiaramente impossibile. Questo film di Marker, come i precedenti, ci mette a confronto con l'illimitatezza del magazzino della memoria, con il suo vertiginoso disordine, e allo stesso tempo con le crescenti capacità di scandagliarlo che hanno i nuovi mezzi tecnologici. L'arsenale è incredibile. Non solo l'abbondanza delle tessere musive aiuta o induce lo spettatore ad estrapolare un significato, ma ogni singola parte acquista un senso diverso, illuminando le cose in un'altra maniera. Testo poetico e animazioni, immagini sovrimpresse, lampeggianti-fluttuanti, primissimi piani e reportage televisivi, dolci falsità da cartolina kitsch, tutte queste cose riprese dalla memoria del computer colpiscono i sensi ognuna alla propria maniera. Le impressioni si accalcano nella mente e allo stesso tempo provocano disagio. L'esperienza del caos è soverchiante tanto quanto la sicurezza della chiaroveggenza.

Vagabondando tra ascesa e caduta della "spirale del tempo", Marker ci fa sperimentare la vertigine del tempo. I diversi frammenti visivi e sonori sono autentici pezzi del mondo reale, ma per l'insolita disposizione, per le loro specifiche qualità sensuali, essi ci sembrano strani ed estranei come se non li avessimo mai visti prima. Quando un anziano ministro giapponese, con il volto segnato

Catherine Belkhodja in *Level 5*

dal tempo, racconta come, da giovane, uccise la madre e il fratello ad Okinawa per salvarli dalla barbara crudeltà del "nemico", la sua confessione è in se stessa, certamente, lacerante. Ma nel film questa piena confessione è collocata in un contesto particolare. Inizialmente vediamo l'isola idilliaca tra le azzurre onde del mare, sotto un cielo sereno. Solo una sagoma lontana, nella sua esistenza indifferente, nel suo semplice esistere, nell'immobilità senza tempo. Un'isola-frattale, dice Marker, alludendo all'idea che attraverso di essa possiamo intravedere innumerevoli forme analoghe. Più tardi/più in là e inaspettatamente lampeggiano memorie di guerra, cominciano ad apparire sullo schermo frammenti di cinegiornali e graffiti murali, emergono riflessioni poetiche sulla visione. Okinawa è, ovviamente, un'incredibile storia di orrore, ma non è l'unica. Il film lo prova in modo efficace: si possono trovare dati e testimonianze, ritagli di giornali e citazioni, numerose reliquie rivelatrici di episodi della seconda guerra mondiale. Ma sarà mai sufficiente percepirne il significato, il senso più ampio, non solo come frammenti del passato, ma come un presente che si ripete e non ha fine? Torniamo inesorabilmente a quell'evento, tribù sorridenti di turisti fluttuano in massa, mettendosi in posa davanti all'obbiettivo sullo sfondo delle rovine del passato. Non c'è nulla di frivolo nella loro curiosità. Piuttosto c'è quasi una incredula attenzione rivolta a ciò che di inspiegabile e tuttavia banale si può cogliere sui loro volti. Parenti delle vittime ed escursionisti sono ugualmente impotenti davanti a questo

buco nero della distruzione. E nella stessa scia, il film prova con franchezza che per cogliere il significato della Storia la battaglia per la verità non serve più di quanto non siano servite le battaglie reali. Non c'è lieto fine. La resurrezione dei morti, con qualsiasi genere di magia, si dimostra impossibile.

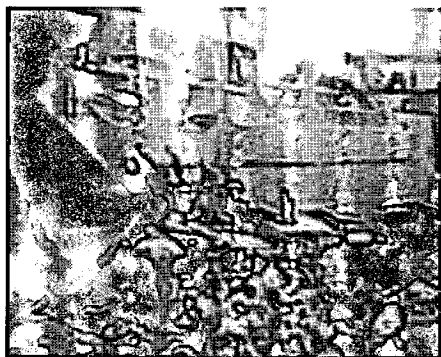
Segnata dalla malinconia della morte, l'eroina gioca davvero con il proprio computer: gli parla, discorre con lui, gli dà ordini, riflette sulle risposte ricevute. Lo sgrida perfino, lo deride, soprattutto quando si scontra con le sue intrinseche limitazioni. Comunque, esso è il suo unico compagno "vivente", che in un certo senso ne sa molto più di lei, ma ovviamente, anche molto meno. Certo la macchina si muove velocemente, guizza, collega documenti distanti, ma non può trovare nient'altro al di là di ciò che vi è già stato immesso: non è solo una banca dati infinita, ma anche una tomba silenziosa.

I codici visivi e i grafici del linguaggio informatico, la qualità dell'immagine sul monitor hanno un effetto attraente. Con grande facilità ed eleganza Marker integra questi segni nella struttura generale. Ma anche in questo caso trova sempre il modo migliore per dare vita e anima alle immagini che scorrono. Il parallelo fra la storia personale e la Storia offre questa dimensione fin dall'inizio. È abbastanza ovvio che la protagonista Laura altri non sia che lui, Marker, il pensatore sottile, lo scrittore poeta, l'ironista romantico. Questa turbolenta forma medusea è espressione della sua turbolenta immaginazione.

Questo vibrante collage diventa in definitiva un'intelaiatura decisa e coerente che crea una Zona particolare (come nell'esperienza dei viaggiatori-stalker di Tarkovskij); una Zona che è al contempo la proiezione della coscienza interiore, la sua metafora e lo specchio dell'inquietante eterogeneità del mondo esterno. Fortunatamente, l'avventura di Marker resta, comunque, lontana da acrobazie astratte e filosofiche o dalla mera illustrazione di principi: è personale e piena di suspense come un gioco. L'autore è innegabilmente presente. Seguiamo le sue riflessioni, la sua ricerca in una foresta di enigmi. Attraverso il flusso di infinite e frammentarie osservazioni ci mette a confronto con l'unica certezza: la mortalità, in altre parole la finitudine.

Navigare bonum est

Il Cd-Rom di Marker, *Immemory*, definito dall'autore semplicemente una biografia romantica, viene presentato al Centre Pompidou. Esso sviluppa ulteriormente le applicazioni del multimediale consentendo anche l'interattività degli utenti. Questa struttura aperta, costituita da innumerevoli parti ed elementi, sembra essere il più personale, il più intimo, diario-collezione dell'autore: mitologie private, in cui convergono le sue ossessioni e gli oggetti amati, memorie-rovine e souvenir rubati, tracce ed elementi contingenti in un fuorviante ordine disordinato. Appunti accumulati per lunghi decenni, immagini e ambienti, letture e citazioni popolano questo regno diviso in otto scomparti: memoria, poesia, cinema, fotografia, guerra, viaggio, museo e morte sono i titoli delle diverse zone. «In

Tre immagini di *Level 5*

ogni vita si possono trovare continenti, isole, deserti, paludi, terre sovrappopolate e terrae incognitae», dice Marker. «E l'obbiettivo di questo "programma" vuol essere quello di presentare una visita guidata dell'intimo tesoro di immagini di una persona, o di proporre a ciascun utente di costruirsi con il computer il proprio atlante geografico, secondo le proprie scelte, oppure a caso. Benvenuti a Memoria, terra di contrasti, o, come preferisco chiamarla qui, Immemory».
Lo spettatore diventa veramente un Viaggiatore. Ovviamente non seguirà mai un percorso lineare: ognuno ha la sua "madeleine". Partendo da questa si può saltare in diverse direzioni: arrivare a *Vertigo* di Hitchcock, se vogliamo, la cui eroina si chiama non a caso Madeleine, e da qui andare a San Francisco, o in Giappone. Ognuno secondo i propri bisogni e desideri. «Come più vi piace», sembra dire l'invito. Le zone di intersezione offrono diverse alternative: Proust o Hitchcock? Anziché informazioni specifiche possiamo goderci il meccanismo della memoria.

Sul monitor, l'enorme massa dei più disparati elementi prende vita con straordinaria varietà. Un'atmosfera bizzarra, romantica e divertente, lirica e nostalgica circonda i frammenti. Questa ricchezza formale può essere paragonata solo al coraggio costruttivista e iconoclasta della prima avanguardia russa. Cambiamenti di formato dello schermo, dissolvenze, sovrimpressioni, variazioni di colori e forme articolano l'abbondante materiale. Il cronista, il testimone, il solitario poeta errante esplora questo pandemonio seguendo la propria ispirazione

intuitiva. E ci offre la propria collezione con tutta la scaltrezza di un illusionista che tenta di provocarci. «Chi sta effettivamente giocando?», sembra chiederci mentre estrae il coniglio dal cilindro. È lui o siamo noi a giocare?

Con Marker navighiamo all'incrocio fra il contingente e il ben definito, sperimentando il paradosso dell'ordine e del disordine. In *Level 5* la protagonista cita un'antica leggenda ebraica, secondo la quale al momento della nascita l'uomo ha già posseduto tutta la conoscenza del mondo, ha già compreso e sperimentato ogni cosa, quando, d'un tratto, un angelo gli tocca dolcemente la spalla in modo da fargli dimenticare questo sapere regalandogli, quindi, il piacere della scoperta.

I film di Marker non sono un po' come questo "benvenuto angelico"?

(Traduzione di Germana Graziosi)

Level 5
Regia, fotografia, montaggio: Chris Marker. *Con la collaborazione di* Catherine Belkhodja. *Con la partecipazione di* Nagisa Ōshima, Kenji Tokitsu, Jun'ishi Ushiyama, Shigeaki Kinjo. *Con la voce di* Chris Marker. *Fotografia addizionale*: Gérard de Battista, Yves Angelo. *Colonna sonora e tastiere*: Michel Krasna. *Voce del computer*: Ramuntcho Matta. *Doppiaggio*: Florent Lavallée. *Canzone*: *Un jour tu verras* (Moloudji/Von Parys) cantata da Moloudji. *Amici e collaboratori*: Catherine Cadou, Evguenia Widhoff, Jacqueline Heymann, Yoshié Oshita, Yuko Fukusaki, Tomoyo Kawai, Hayao Shibata, Shinnosuke Misawa, Hiroko Govaers, René Chateau, Teishu Murata, Euphète Kosinki. *Archivi*: NAVL. *Computer*: Apple Power Macintosh 8100/80, Radius Card Vidéo Vision. *Software usati per la simulazione del gioco*: Hyper Studio (Roger Wagner Prod.), Adobe Photoshop, Fractal Design Painter, Studio 32, Morph. *Con il supporto di* Centre Georges Pompidou (département audiovisuel), Harouth Bezdjian, Didier Coudray, Nicolas Joly. *Dotter line producer*: Raphael Romero. *Gonfiaggio*: Kinecolor (J.F. Eghner, Pascale Pradère). *Laboratori*: Société Nouvelle LTC, Marcel Mazoyer. *Coordinamento*: Bernadette Cellier. *Produzione*: Les Films de l'Astrophore/Argos Films, con la partecipazione di Canal Plus, La Sept Cinéma, Procirep, Coficine, le Centre National de la Cinématographie e Karedas. *Origine*: Francia, 1996. *Formato*: 35mm (gonfiato da video), colore (1:1.37). *Durata*: 110'.

Immemory
Cd-Rom per Macintosh Power PC.
Prodotto dal Centre Georges Pompidou, MNAM/CCI, Service Nouveaux Médias, Parigi. Presentato al Centre Georges Pompidou nel maggio 1997.

La scommessa di Robert Bresson

Luciano De Giusti

Dopo un periodo di silenzio, per una curiosa e sorprendente coincidenza, si è registrato negli ultimi tempi un diffuso ritorno d'interesse per l'opera di Robert Bresson. Retrospettive, seminari, convegni e pubblicazioni hanno riproposto all'attenzione la sua opera, una delle più dirompenti nella storia del cinema.

Bresson realizza tredici film tra il 1943 e il 1983, vale a dire nei quarant'anni in cui avviene il passaggio dalla stagione del cinema classico a quella che viene chiamata della modernità e oltre. Ma essi non sono uno specchio attendibile di questa evoluzione. La fuoriuscita dall'orizzonte del cinema classico in cui sono racchiusi i suoi inizi non si configura come un semplice rifiuto della tradizione e delle sue forme di rappresentazione. La transizione assume in lui i caratteri di una graduale ma inesorabile dissoluzione dei fondamenti di quel linguaggio. Il suo rigetto delle convenzioni si sviluppa come critica radicale al cinema stesso. Accade una sorta di salto quantico. Ad un certo punto il cartello dei no alle forme convenzionali del linguaggio si trasforma in qualità d'altra natura. E quello sarà per Bresson un punto di non ritorno.

Dovrà rinominare quello che fa, con un atto che potrebbe anche suonare presuntuoso, ma che è avvertito come una necessità: un nome diverso per un diverso linguaggio. Lo chiamerà *cinematografo*, parola nella quale il richiamo alle inesplorate potenzialità originarie del mezzo convive con la prospettiva che tenta di aprire: farne una vera forma di scrittura. Forse nella storia del cinema non è uno dei tanti momenti di trasformazione che punteggiano la sua evoluzione. Non è una tappa come un'altra: è un punto di catastrofe.

Una straordinaria moltitudine di iniziative, che nell'anno appena trascorso si sono svolte in varie parti del mondo, ha riportato l'attenzione su questo autore. Il segnale d'avvio lo aveva dato in precedenza la Cinémathèque Française con una retrospettiva nella primavera del 1997, accompagnata dalla pubblicazione di un volume di scritti critici d'epoca, concepito da Philippe Arnaud, cui la sorte non concesse di vederlo realizzato[1]. In occasione di tale evento una rivista come «Positif», che attraverso i suoi esponenti più polemici non aveva a suo tempo risparmiato asprezze a un regista di culto presso la critica definita spiritualista, assemblava un dossier su Bresson col dichiarato proposito di «valorizzarne la singolarità dello stile e la complessità del pensiero»[2]. Può sembrare che altri abbia-

no raccolto questi segnali che poi hanno fatto precipitare a grappoli le successive manifestazioni. In realtà la loro germinazione era già in atto da tempo.

Nel 1998 l'Italia è stata un vero epicentro del ritorno a Bresson. Dopo la rassegna dei film presentati in primavera dall'Accademia di Francia a Roma, ai primi di giugno Adriaticocinema gli ha dedicato nell'ambito del Festival la personale, ripresa, nello stesso mese, dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Usciva per l'occasione un volume di saggi, e interviste ai collaboratori, sul lavoro di Bresson[3], destinato ad accompagnare poi anche la retrospettiva dei film, riproposta in autunno da Cinemazero di Pordenone e dal Centro Espressioni Cinematografiche di Udine. L'iniziativa friulana si è articolata inoltre in un seminario di studi, che si è tenuto a Pordenone ed è stata suggellata da un convegno internazionale all'Università di Udine[4].

Mentre alcuni film venivano riproposti in altre città italiane, da Bologna a Milano, la Cinémathèque Ontario organizzava un "Progetto Bresson" ristampando nuove copie dei suoi film per presentarli a un pubblico più ampio di quello, finora assai esiguo, che nel Nordamerica li conosceva. Come viatico le celebri parole di Godard: «Bresson è il cinema francese, come Dostoevskij è il romanzo russo e Mozart la musica tedesca»[5]. Dal Toronto International Film Festival la retrospettiva ha attraversato gli Stati Uniti facendo tappa in molte città per approdare, a fine '98, in California, ospitata dal Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive.

Se la personale di Adriaticocinema può essere dipinta come «una specie di antievento»[6], la retrospettiva itinerante negli USA è stata per Bresson una sorta di attraversamento del campo nemico. La patria di Hollywood incarna infatti, meglio di ogni altra, quella linea egemone del cinema come spettacolo antitetica al *cinematografo* di Bresson.

Parte integrante del progetto americano è la pubblicazione di un corposo volume, curato da James Quandt, presentato come la prima raccolta in inglese di saggi di autori vari dedicati a Bresson negli ultimi trent'anni[7]. Si tratta perlopiù di testi molto noti in Europa, alcuni dei quali veri classici della critica bressoniana, che vanno ad aggiungersi agli studi, anch'essi ormai celebri, di Susan Sontag, Paul Schrader e Kristin Thompson. In gran parte nuova è invece la sezione di opinioni di molti autori cinematografici sul regista, a testimonianza di quanto egli, benché inimitabile, sia stato un costante punto di riferimento.

Nel frattempo in Italia escono altri tre volumi: la traduzione di un testo di René Prédal del 1992[8], e due monografie di studiosi italiani, Sergio Arecco[9] e Roberto De Gaetano[10]. Qualcosa di simile era accaduto nel 1976 quando uscirono a distanza ravvicinata i volumi di Adelio Ferrero[11] e Giorgio Tinazzi[12], due testi rimasti in tutti questi anni punti di orientamento per gli studi successivi, e sui quali sembrano essere cresciuti anche i nuovi. Ma quella convergenza sembra oggi nulla in confronto alla singolare concentrazione di pubblicazioni venute di recente ad arricchire il panorama.

Si può pensare che tutto questo fervore intorno a Bresson sia casuale? Si tratta di semplici coincidenze o segnali di qualcosa che è nell'aria? Anche se si

può essere tentati di credere che il caso sia il vero signore dell'esistenza – tema oltretutto ricorrente nella poetica del regista – il bisogno di darsi ragione delle cose spinge a cercare almeno una loro parziale spiegazione nella serie di congiunture propizie. Pur riconoscendo al caso un ruolo a volte decisivo, sono propenso a credere che tale convergenza di iniziative appaia fortuita solo per un temporaneo vuoto della ragione, incapace di trovare i fili che consentono di annodare gli eventi. L'intenzione che covava da tempo in soggetti diversi, la gestazione separata e talora lontana dei loro progetti segnalano forse qualcosa che appartiene al sottosuolo del nostro tempo.

Che da più parti del mondo, dall'Europa agli Stati Uniti, si torni a parlare di Bresson non ha alcun intento celebrativo. Nessun culto della personalità. Assumiamolo piuttosto, in via d'ipotesi, come manifestazione di un bisogno. Si ha la percezione che attorno al tema Bresson sia in gioco una verità forte. Si avverte la necessità di ripensare quello che egli ha rappresentato e rappresenta nella storia del cinema; o meglio: nella storia di questo mezzo espressivo, che Bresson ha voluto ribattezzare, rendendo legittimo il dubbio se la sua opera appartenga alla storia del cinema o non ne sia invece un corpo estraneo e inintegrabile.

I suoi film sono con evidenza lontani dal nostro tempo. Non sotto il profilo dei temi e dei pensieri che adombrano. Anzi, come vedremo, ne costituiscono una lucida analisi. Piuttosto per la forma dello sguardo. Bresson era "un regista a parte" già negli anni '50: lo è in misura maggiore oggi. Non perdono di valore le parole con le quali allora Jean Cocteau stigmatizzò il suo lavoro. D'altronde si stava allora preparando il terreno per l'imminente *politique des auteurs* e Bresson ne incarnava la versione più rigorosa e intransigente. Apriva un corpo a corpo con l'istituzione cinematografica che lo accomuna nell'avventura ai suoi protagonisti, altrettanti esseri in conflitto con regole e convenzioni: «un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile»[13].

La posizione appartata di Bresson emerge come il luogo irrevocabilmente assegnato da una geometria delle relazioni antagoniste. È anche frutto di una scelta, ma inevitabile a partire dal momento della sua rifondazione del cinema nella forma del cinematografo. Si è aperto allora un contenzioso senza possibilità di conciliazione.

La definizione di Bresson come «classico al futuro», formulata da Spagnoletti e Toffetti nell'introduzione al volume di saggi da loro curato contiene un felice auspicio: che la sua capacità di tenuta nel tempo ancora perduri, finché anche gli altri lo raggiungeranno là dove lui, precorrendolo, li ha preceduti. Significherebbe per lui aver vinto un'ardua scommessa. Ma oggi i suoi film sono quanto di più profondamente estraneo al presente si possa immaginare.

Anche per questo la loro riproposta è quanto mai opportuna, soprattutto nella loro versione originale. Un momento importante sotto il profilo filologico si è avuto, per esempio, con la proiezione della copia restaurata dal Bois d'Arcy di *Journal d'un curé de campagne* (*Diario di un curato di campagna*, 1951) seguita dalle sequenze inedite che Bresson stesso ha tagliato: visione eloquente per

Claude Laydou e Martine Lemaire in *Journal d'un curé de campagne*

capire come, in parallelo alla stesura delle *Notes sur le cinématographe*, la narrazione implicita, già prefigurata dal taglio ellittico di *Les dames du Bois de Boulogne* (*Perfidia*, 1944), abbia in questo film il suo vero inizio. Sono le stesse sequenze che Bresson ha presentato alla Sorbonne, nel 1951, nel contesto di un omaggio a Bernanos. Disse in quell'occasione: «una volta finito il film, queste scene, insieme ad altre che avevo avuto il presentimento sarebbero state sacrificate, si sono rifiutate da sole di entrare nella composizione dell'opera. Ostinarmi avrebbe significato far correre al film intero un pericolo di morte»[14].

Il film avrebbe dovuto cominciare con una riunione di preti in mezzo ai quali compariva anche il giovane curato di Ambricourt. Sarebbe stato un inizio secondo le convenzioni del cinema classico. Così com'è, invece, il film ha il folgorante attacco del *cinematografo* fatto di inquadrature a relazioni implicite: una mano che apre una pagina di diario e una voce interiore che lo legge, il cartello stradale di "Ambricourt", il giovane curato in primo piano, poi a figura intera dietro un cancello che, messo fuori contesto dai bordi dell'inquadratura, lo separa dal mondo al quale appartiene, invece, la coppia che, scorgendolo, si scioglie dall'abbraccio e si allontana in direzione opposta. A questo basta aggiungere, nella sequenza successiva, il primo piano del giovane prete che guarda fuori campo qualcuno passare vicino a lui senza salutarlo, non mostrato allo spettatore. Costui fischia, mentre spinge un mezzo agricolo che cigola,

Nella pagina a fianco in alto:
François Leterrier in *Un condamné à mort s'est échappé*

In basso:
Elina Labourdette in *Les dames du Bois de Boulogne*

e se ne va. L'indifferenza ostile con cui il curato è accolto dai suoi parrocchiani è già tutta racchiusa e prefigurata in questo suono fuori campo che sostituisce l'immagine. È già lo stile del *cinematografo*. Bresson fa vedere senza mostrare.
Comincia dunque qui quella riduzione del visibile che il film successivo, *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condannato a morte è fuggito*, 1956), conferma e accentua. Il suono acquista quel rilievo che conserverà fino a *L'argent* (id., 1983). Fondamento del cinematografo è la riduzione del visibile e la simultanea espansione della dimensione acustica.

Un ruolo rilevante dentro la concertazione sonora del film è assegnato alla voce. Convinto com'è che essa sia "anima fatta carne", Bresson a volte sceglieva gli interpreti dei suoi film al telefono, in base al timbro della loro voce. È così che, per esempio, ha scelto Dominique Sanda per *Une femme douce* (*Così bella così dolce*, 1969), come lei stessa ha dichiarato in un'intervista filmata con la quale è stata virtualmente presente al convegno di Udine. La visione delle copie originali consente di ritrovare la grana delle voci volute da Bresson e andate perdute nell'artificio del doppiaggio.

La retrospettiva ha però, soprattutto, permesso di vedere nella loro versione integrale molti film che il pubblico italiano conosceva in edizioni mutilate. *Les anges du péché* (1943), primo film di Bresson, presenta cinque sequenze che nella versione italiana, *La conversa di Belfort*, sono state tagliate in tutto o in parte, e alcune di esse sono rilevanti per la comprensione sia dei personaggi sia dell'andamento narrativo. Anche *Journal d'un curé de campagne* in Italia è stato "alleggerito": manca la prima parte della sequenza del funerale al dottor Delbende ed è stato tagliato il dialogo del curato in partenza per Lille con il giovane Olivier che l'ha portato alla stazione. *Lancelot du Lac* (*Lancillotto e Ginevra*, 1974) risulta mutilato nel prologo che mostra, con una crudezza inusuale in Bresson, la violenza dei cavalieri nella loro ricerca del Graal, mentre la messa cui essi partecipano al rientro dalle loro sanguinose imprese è del tutto assente. Sono solo alcuni esempi dell'incertezza filologica dei testi diffusi.

Ma la maggiore manomissione l'ha forse subita *Quatre nuits d'un rêveur* (*Quattro notti di un sognatore*, 1971). Tra le sequenze di cui il pubblico italiano è sempre stato privato ne figurano due di capitale importanza narrativa e indicibile bellezza, che fanno parte del capitolo dedicato alla storia di Marthe. Nella prima lei si spoglia e contempla allo specchio il proprio corpo nudo percorso dallo sguardo incantato della macchina da presa. Nella seconda si lascia spogliare dal giovane di cui è innamorata, poi si abbracciano e si amano in silenzio prima che lui parta. Nell'edizione italiana, senza tali sequenze, l'attaccamento del

personaggio femminile alla memoria di questo amore risulta incomprensibile e la scrittura di Bresson appare più ellittica di quanto non avesse voluto il suo autore. Senza di esse si perde quel tratto di sensualità che attraversa come una corrente molti film di Bresson.

Se per molti la retrospettiva è stata occasione di una rinnovata visione e di ripensamento, per le nuove generazioni si è trattato di un primo contatto e di una scoperta. Bresson è infatti un autore poco conosciuto dai giovani, perfino dai cinéphiles. Soprattutto per le forti ragioni della storia e del tempo che passa. Bresson fece l'ultimo film, *L'argent*, nel 1983: impensabile dunque che la sala cinematografica potesse essere il luogo del contatto[15]. Eppure proprio ai giovani sarebbe importante che Bresson arrivasse. Innanzitutto perché Bresson racconta quasi esclusivamente storie di giovinezze: combattive e sacrificali, dissipate e perdute, crudeli e innocenti. Forse non lo si è sottolineato abbastanza ma, da Anne Marie di *Les anges du péché* a Yvon de *L'argent*, i protagonisti di quasi tutti i film sono giovani. Giovani in conflitto con l'assetto sociale e le sue convenzioni, l'ordine costituito e le istituzioni, quelle religiose incluse. Creature a disagio nel mondo che si mettono alla prova e cercano la propria libertà: temi propri, per definizione, di questa stagione dell'esistenza che dunque potrebbero trovare ascolto nelle nuove generazioni, anche se mai come oggi i giovani sembrano accettare passivamente lo stato di cose esistente, l'universo costruito dai padri e i loro valori.

Se, dopo *L'argent*, a Bresson fosse riuscito il sogno di girare *La belle vie* tratto da un testo di Le Clézio sarebbero stati ancora loro a catalizzare il suo sguardo. E noi avremmo avuto un altro capitolo del suo discorso sul denaro. Il tema ricorrente della scomparsa del sacro in un mondo abbandonato dalla Grazia, a partire dalla metà degli anni '60 appare sempre più strettamente intrecciato al motivo del denaro. È lui il diavolo, sicuramente. È lui che ha sconsacrato la terra. Compie infatti la riduzione dei valori a prezzi: una trasmutazione che eguaglia le differenze. Che l'ultimo film di Bresson sia intriso di questo problema capitale della teoria marxiana viene più facile accettarlo oggi che molte contrapposizioni si stanno finalmente rivelando fittizie. Il cataclisma planetario prodotto dal denaro riguarda tutti.

Verità così brucianti, formulate attraverso le vicende di giovani protagonisti, potrebbero propiziare l'incontro di Bresson con le nuove generazioni alle quali consegna il futuro del cinematografo, affidato loro come un dono del fuoco: «l'avvenire del *cinematografo* [corsivo red.] appartiene a una razza nuova di giovani solitari che gireranno di tasca propria fino all'ultimo centesimo senza farsi impastoiare dalle *routines* materiali del mestiere»[16]. Al fondo, a condizionare la libertà del *cinematografo*, c'è ancora il denaro. Bresson si è sottratto con rischiosa coerenza al suo invischiante ricatto. Basti pensare a una *Genesi* non fatta perché a tutti i costi doveva essere spettacolo, anziché scrittura per immagini e suoni, capace di catturare una qualche verità delle cose, verità che non poteva essere oggetto di scambio alcuno.

Nato all'alba di questo secolo al crepuscolo, nel 1901[17], dunque vecchio quasi quanto il cinema, Bresson è il più trasgressivo dei cineasti, il più giovane

Nadine Nortier in *Mouchette*

rivoluzionario del suo linguaggio. Vedere i suoi film significa entrare in contatto con un occhio diverso. Vi si trova l'indicazione di un modo diverso di guardare, l'occasione per reimparare a vedere e riappropriarsi della visione. Quando una rassegna di otto suoi film si tenne a Mantauban dieci anni fa, gli studenti arrivati da Toulouse furono entusiasti: «Bisogna – dissero – mostrare e rimostrare i film di Bresson: insegnano a vedere e sentire»[18]. Un commento che potrebbe averlo reso felice. In una delle sue *Notes sur le cinématographe* scrive infatti: «Cinema, radio, televisione, riviste sono una scuola di disattenzione: si guarda senza vedere, si ascolta senza sentire»[19]. Vedere e sentire sono oggi facoltà un po' ottuse, se non proprio perdute, dentro la selva di audiovisioni in cui ci muoviamo. La freschezza straniante del suo sguardo ha la capacità di mostrare le cose sempre viste come fosse la prima volta. Forma di «rivelazione non linguistica» del mondo che, per De Gaetano, è «il centro del suo cinema»[20].

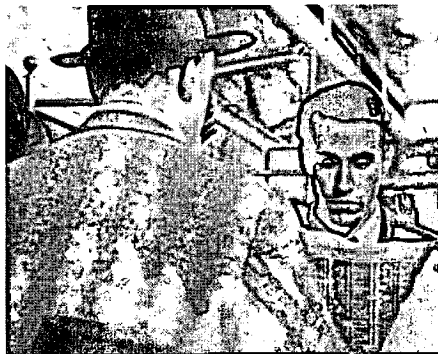
Condizione per percepire la bellezza di queste rivelazioni è liberarsi da incrostazioni e convenzioni visive. Quelli de *L'argent* sono, per Alain Bergala, «oggetti e gesti che si ha l'impressione di non aver mai visto al cinema»[21]. All'epoca di *Un condamné à mort s'est échappé,* François Truffaut scrisse che il film sarebbe stato meglio apprezzato dallo spettatore occasionale piuttosto che da quello abituale «la cui sensibilità è spesso deformata dal ritmo dei film americani»[22]. Dopo oltre quarant'anni il problema si ripropone in forma più acuta e generalizzata.

Florence Carrez in *Procès de Jeanne d'Arc*

Non solo – e non tanto – dal punto di vista del ritmo, quanto sotto il profilo delle immagini. È su questo aspetto che le strade del cinema e del *cinematografo* si sono divaricate sempre più.

La storia del cinema si è sviluppata secondo i dettami del suo codice genetico che le imponeva di allargare i territori del visibile per rinnovare le opportunità di spettacolo. Il *cinematografo* è il luogo in cui quella storia si rovescia e si nega. È la scoperta di un'altra risorsa dell'immagine oltre quella mimetica e rappresentativa. Sottoposta a drastica riduzione l'immagine può farsi elemento di scrittura. Come la parola. Perde la sua dimensione reticolare e centrifuga, per accettare il senso che le viene dalla linearizzazione nella catena. La grande sfida di Bresson – scommessa di tutta una vita – è vedere se le immagini e i suoni non possano essere elementi di una lingua.

Tenta di fare del *cinematografo* un'autentica forma di scrittura, anche rischiando qualche balbettio. Egli stesso qualifica i suoi film come «prove, tentativi». Prove di scrittura. Qualcosa di radicalmente diverso, se non opposto, rispetto allo spettacolo. È Bresson medesimo a stabilire la reciproca esclusione dei due termini, con una formula così perentoria da non lasciare margini di transazione: «Il cinema è una scrittura, non uno spettacolo»[23]. Fu un pronunciamento lucidamente eretico negli anni '50, lo è con tanta più forza oggi che viviamo nella cosiddetta società dello spettacolo. In essa Bresson non può che

Martin Lassalle
in *Pickpocket*

continuare ad essere lo straniero, colui che parla un'altra lingua.

«Un regista, all'apparenza, inattuale», scrive fin dall'apertura del suo saggio Sergio Arecco, che poi si chiede: «ma è poi così reale questa pretesa inattualità?»[24]. Purtroppo sì, e quell'apparenza è, a tutt'oggi, sostanza. È vero che spesso i grandi inattuali finiscono per rivelare, proprio in quanto tali, la loro profonda attualità. Ma essa è avvertita da una schiera ancora esigua di persone, benché la percezione della sua importanza sia all'origine dei tanti segni di ripensamento.

Purtroppo a dimostrare l'attualità di Bresson forse non basta la citazione di sequenze e film di autori che avrebbero risentito della sua influenza: da *Thérèse* (id., 1986) di Alain Cavalier a *La vie de Jésus* (*L'età inquieta*, 1997) di Bruno Dumont. Su questo piano vanno allora segnalati, ad esempio, anche *La fiammiferaia* (*Tulitikkutehtaan tyttö*, 1989) e *Nuvole in viaggio* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996) di Aki Kaurismäki, nonché i film di Mario Brenta, il più vicino, per sensibilità, ai principi del *cinematografo*. Ma l'elenco potrebbe essere ancora più lungo, com'è infatti quello fornito da Quandt introducendo la sezione di testimonianze dei registi[25]. Il punto è che si tratta pur sempre soltanto di tracce, all'interno di un universo dominato dal cinema nell'accezione che Bresson assegna al termine. Ciò non significa neppure una loro sottovalutazione. Anzi, pochi autori hanno la forza di disseminarne così tante. L'osservazione vale solo a descrivere uno stato di cose nel quale il cinema ha continuato a crescere su se stesso mentre il *cinematografo* è rimasto una dirama-

zione minoritaria e perdente. Chi crede alla forza di rivelazione che quest'ultimo è in grado di sprigionare può anche rammaricarsi, ma la storia e la realtà hanno ragioni più forti del possibile. Lo spettacolo ha avuto ragione della scrittura, anche se suona sempre un po' inquietante la parziale sovrapposizione di campo semantico che rende ragione e forza quasi sinonimi.

Bresson lanciò una forte provocazione alla «critica che non fa distinzione tra cinema e *cinematografo* [corsivo red.]», ma l'acuminata conclusione dell'aforisma conteneva un'implicita risposta: «costretta a farsi piacere, in generale, tutto quello che si proietta sugli schermi»[26]. Le due parole non sono diventate altrettante categorie della critica perché il *cinematografo* è rimasto circoscritto a qualche lampo. Il cinema ha vinto e ha occupato gli schermi.

Il destino curioso è che alcuni tratti del *cinematografo*, come la narrazione ellittica e altre figure rese diversamente funzionali, trovino applicazione dove non si sarebbe pensato, per esempio in certi tipi di spot pubblicitari. Quello che può sembrare un paradosso si spiega col principio di economia che governa la scrittura di Bresson. È una sorte analoga a quella che Jacques Aumont ha messo in luce per il montaggio di Ejzenštejn[27]. Il mercato fagocita proprio tutto.

Bresson resta un grande e ammirato maestro senza eredi e senza scuola. Forse perché, come ha intuito Truffaut, il sistema del *cinematografo* è tagliato su misura per chi l'ha creato e la sua trasmissione in una scuola bressoniana è impossibile. Forse per l'inarrivabile altezza del suo insegnamento. Bresson ha infatti tentato un'impresa ai limiti del possibile: porre le basi per una lingua audiovisiva. Con gli stessi mezzi tecnici del cinema ha provato a scaricare le immagini del loro immenso e autonomo potere significante. Ha cercato di sottoporre a *epoché* il loro potere di rappresentare le cose che pure raffigurano. Come a denaturarle. Deprivate di questo loro senso immediato, esse si rendono disponibili – per povertà, per mancanza – al reciproco contatto amoroso che le trasforma. È il principio chimico della scrittura che sostituisce il sistema della rappresentazione.

Bresson svuota l'immagine della sua connaturata carica rappresentativa costringendola a parlare non solo – e non tanto – di ciò che pure essa mostra, ma di quanto non si vede. Mentre l'immagine mimetica rappresenta ciò che mostra, l'immagine appiattita di Bresson si sporge sul vuoto, su ciò che lo sguardo narrante non mostra e si dà come sostituto dell'invisibile. Evoca un'assenza. Sta per altro. In essa la pressione indicale prevale su quella autorappresentativa. Le immagini di Bresson trovano così una loro trascendenza.

Jacques Aumont ha messo in dubbio che la nostra possa essere una civiltà dell'immagine come è luogo comune definirla[28]. Proprio perché le nostre immagini mancano di trascendenza. Quelle di Bresson ne sono dotate e l'uso a cui le destina ne prefigurerebbe l'avvento. Ma il tempo del *cinematografo* appare di là da venire.

1. AA.VV., *Robert Bresson-Eloge*, Cinémathèque Française-Mazzotta, Paris-Milano, 1997.
2. Cfr. Vincent Amiel, Noël Herpe (a cura di), *Dossier Robert Bresson*, «Positif», 430, dicembre 1996.
3. Giovanni Spagnoletti, Sergio Toffetti (a cura di), *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, Lindau, Torino, 1998.
4. Vi hanno partecipato in qualità di relatori Giovanna Angeli, Adone Brandalise, Mario Brenta, Roberto Calabretto, Antonio Costa, Luciano De Giusti, Michel Estève, Anna Lo Giudice, Tito Perlini, René Prédal, Leonardo Quaresima, Jean Sémolué, Kristin Thompson, Giorgio Tinazzi.
5. «Cahiers du Cinéma», 71, maggio 1957, p. 51.
6. Tullio Masoni, *Metteur en ordre, appunti su Robert Bresson*, «Cineforum», 7, settembre 1998, p. 41.
7. James Quandt (a cura di), *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario, Toronto, 1998.
8. René Prédal, *Tutto il cinema di Bresson*, Baldini & Castoldi, Milano, 1998 (si tratta della traduzione di un numero doppio de «L'Avant Scène-Cinéma», *Robert Bresson, L'aventure intérieure*, 408-409, gennaio-febbraio 1992).
9. Sergio Arecco, *Robert Bresson. L'anima e la forma*, Le Mani, Recco (Genova), 1998.
10. Roberto De Gaetano, *Robert Bresson. Il paradosso del cinema*, Bulzoni, Roma, 1998.
11. Adelio Ferrero, *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
12. Giorgio Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia, 1976.
13. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 274.
14. Cit. in Jean Sémolué, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Flammarion, Paris, 1993, p. 68.
15. Avrebbe potuto stabilirlo la televisione ma, per quanto riguarda quella italiana, tranne il porto notturno di *Fuori orario* ben poco e assai diradato è stato trasmesso.
16. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975. Trad. it. *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 109.
17. Sembra proprio che non sia nato nel 1907 come riportano tutti i testi italiani.
18. Jean Sémolué, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, *cit.*, p. 297.
19. Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, *cit.*, p. 100.
20. Roberto De Gaetano, *Robert Bresson. Il paradosso del cinema*, *cit.*, p. 38.
21. Alain Bergala, «Cahiers du Cinéma», 348-349, giugno-luglio 1983.
22. François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975. Trad. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 170.
23. *Robert Bresson, un leone dimenticato*, intervista a cura di Aldo Tassone, in Giovanni Spagnoletti, Sergio Toffetti (a cura di), *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, *cit.*, p. 127.
24. Sergio Arecco, *Robert Bresson. L'anima e la forma*, *cit.*, pp. 7-8.
25. Cfr. James Quandt (a cura di), *Robert Bresson*, *cit.*, pp. 523-525.
26. Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, *cit.*, p. 73.
27. Jacques Aumont, *Rileggere Ejzenštejn*, in S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986, p. XXXV.
28. Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, Paris, 1990, p. 246.

Anne Wiazemsky in *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson

Impronte sulla sabbia

Bernardo Bertolucci

Negli ultimi anni il nome di Bresson è diventato una semplice parola, un'entità, una sorta di manifesto cinematografico del rigore poetico. Bressoniano significava per me e per i miei amici l'estrema, morale, irraggiungibile, sublime, punitiva tensione cinematografica. Punitiva perché i suoi film sono forti esperienze sensuali senza sollievo (a parte il sollievo estetico, che è di per sé un piacere devastante).

Un giorno ho saputo che Bresson era a Roma per un incontro al CSC. Sono corso, e sono arrivato nel bel mezzo della lezione. In piedi dietro un muro di studenti, riuscivo a vedere solo l'immacolata corona bianca della testa che si muoveva lentamente. Non ha mai usato la parola "cinema" ma "le cinématographe". Tutto il resto era "théâtre filmé". Quando ho potuto vederlo in faccia, forse solo per tre secondi, mi ha fatto pensare a un coniglio ipnotico. Le mie gambe tremavano di ammirazione. Era il 1964 o il 1965? Quel pomeriggio Mauro Bolognini mi invitò a una cena in onore di Robert Bresson, che era a Roma da alcune settimane per preparare un episodio della *Bibbia*, un film prodotto da Dino De Laurentiis con vari registi. Bresson aveva scelto *L'arca di Noè*. Prima di essere presentato, Bolognini mi disse che Bresson era piuttosto di cattivo umore, e mi spiegò perché. Quella mattina, mentre Bresson faceva la sua lezione, Dino De Laurentiis era andato in teatro di posa e aveva visto grandi gabbie con dentro coppie di animali selvaggi: due leoni, maschio e femmina, due giraffe, maschio e femmina, due ippopotami, maschio e femmina, ecc. Qualche ora dopo, Dino disse a Bresson di sentirsi eccitato all'idea di essere l'unico produttore al mondo capace di far scendere in terra l'eccelso Maestro, producendo un film con autentici valori produttivi e commerciali... «On ne verra que leur traces sur le sable» (si vedranno solo le loro impronte sulla sabbia), bisbigliò Bresson a Dino. Un'ora dopo veniva licenziato.

Eccomi, di fronte a Bresson. È l'inizio dell'estate e stiamo su una terrazza in via San Teodoro. Dietro di lui lo sfondo dei colli palatini, pezzi di bianche rovine nel buio. Devo aver borbottato qualcosa come «prima di mettere una bomba nel teatro di posa di De Laurentiis... posso chiederle se... forse c'è qualcuno... nella storia di... "le cinématographe"... che le piace di più... c'è un film che preferisce... o più di uno...?».

Guardò altrove, «no». Poi, con straordinario spirito di precisione, si corresse. «Forse, qualche inquadratura di Chaplin. Ma quando non è in scena». Gli dissi che adoravo *Les dames du Bois de Boulogne*. Non aveva ancora realizzato *Au hasard Balthazar*, *Mouchette*, *Une femme douce*, *Quatre nuits d'un rêveur*, *Lancelot du lac*, *Le diable probablement*, *L'argent*. Scrivendo questo testo adesso, Bresson è d'improvviso nuovamente il nome di una persona. Francese. O taoista?

Testo apparso in James Quandt (a cura di), *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario, Toronto, 1998.

Foto Ronald

Orson Welles e Pier Paolo Pasolini sul set de *La ricotta*

La sceneggiatura e la poetica del non-finito

Walter Siti

Pasolini non è semplicemente un regista-scrittore, o uno scrittore che ha voluto fare anche il regista: in lui cinema e scrittura sono inestricabili, è impossibile capire il suo cinema se non si conosce la sua scrittura, come è impossibile capire la sua scrittura se non si considera il suo cinema.

Il cinema è innanzitutto, per Pasolini, la poesia fatta con altri mezzi. Per lui scrivere poesie significa costruire delle "trappole di parole" capaci di catturare l'immensità e la straziante bellezza della vita. La "forma poetica" non è quindi autosufficiente, perché è una membrana che deve tremare sotto l'urto della vita che brulica sotto, o dietro. Per questo le sue poesie rivelano tutto il loro senso solo quando sono dette a voce alta, perché le corde vocali restituiscono alla parola una possibilità di vibrazione.

Il suo modo di "vedere" in poesia è già cinematografico, è come se la realtà per lui si proiettasse sempre su uno schermo. Ma Pasolini non si accontenta di vederla scorrere, la realtà, lui vuole *forare* lo schermo. Tra la metafora assoluta dell'ermetismo e il grigiore mimetico del neorealismo, la sua poesia sceglie la "terza via" dell'iperbole – cerca cioè di *forzare* la parola in modo espressionistico, torturando la forma finché essa non confessi la propria impotenza a riprodurre la realtà (e godendosi intanto l'estasi di quel "quasi", di quel talento o ispirazione che per un istante gli ha dato l'illusione di essere Dio); per lui, come in genere per l'espressionismo, l'arte è figlia della privazione.

Quando Pasolini si mette per la prima volta davanti alla macchina da presa, nel 1960 per girare *Accattone*, ha subito l'impressione di avere tra le mani uno strumento esplosivo: la macchina è veramente "da presa", cioè è una macchina che serve per "prendere", per catturare la realtà; non c'è bisogno di passare attraverso la mediazione delle parole, i muri della Borgata Gordiani sono lì, nella loro presenza fisica, nella loro luce sovrumana, e lo stesso per le facce dei ragazzi. Pasolini *sa* subito, con la certezza del creatore, che la sua strada sarà opposta a quella di Fellini: che non "truccherà" mai il set, che non chiederà mai ai suoi ragazzi-attori di "recitare". Il film per lui è un *pretesto* per "lasciar parlare" la realtà, ma non la realtà-cronaca dei neorealisti, la Realtà con la "r" maiuscola, la realtà che è *presenza sacra del mondo*. È disposto a morire e a far morire, per questo. Vuole rubare la vita degli umili, che è sacra, e testimoniarla sullo scher-

mo; gli unici che non hanno il diritto di essere *vivi* nelle sue inquadrature sono i borghesi; i borghesi devono sempre farsi "rappresentare" dagli attori. La qualità più commovente del cinema di Pasolini è il suo meraviglioso *senso di inferiorità* nei confronti della vita pura: «a volte faccio fatica a dare del tu a un cane». Per lui, mostrare due giovani che fanno l'amore, in un film, è terribile e misterioso come assistere, da bambini, al coito dei genitori. La macchina da presa rende inutile l'espressionismo verbale, lo fa scadere a un armamentario per letterati, e infatti la sua poesia scritta smette di essere espressionista appena il cinema entra in scena.

Se le cose stanno così, si potrebbe pensare che per Pasolini la sceneggiatura sia soltanto una griglia schematica, uno scheletro provvisorio da abbandonare ogni volta che la Realtà faccia valere i suoi diritti. Pasolini in effetti improvvisava sul set, spesso tenendo lui stesso la camera a mano, e gli ultimi film li ha fatti con una "sceneggiatura volante". È vero che nei sopralluoghi è al suo meglio, e che la sua capacità di "trovare le facce" lascia ammirati; ma come le terzine per *Le ceneri di Gramsci*, lo schema rigido di una sceneggiatura gli serve a "fare frizione". La sceneggiatura è staccata dal film, come due strati geologici che scorrendo l'uno sull'altro si scambiano energia ma conservano la loro diversa composizione; quel che diventerà esplicito in *Teorema* (due opere distinte, un romanzo e un film, dipinti parallelamente come un fondo-oro e un affresco) è già latente negli altri casi. Questa indipendenza funzionale della sceneggiatura, determinata dalla natura del suo cinema, favorisce l'invenzione, tutta pasoliniana, della sceneggiatura come genere letterario.

Fino a *La ricotta*, anzi, si può dire che Pasolini affida alle sceneggiature alcune delle sue migliori pagine di "prosa d'arte" (basti pensare alla famosa descrizione dei colori nella *Deposizione* di Pontormo); ma non sarà sulla prosa d'arte che egli conterà in seguito per dare spessore estetico al nuovo "genere" sceneggiatura – anzi, la bellezza del "genere" starà proprio in uno stile buttato via, uno stile magro che può permettersi di viaggiare senza tanto bagaglio di letteratura e senza schiaccianti obblighi "rappresentativi", perché è proiettato verso una realizzazione futura: il lettore che legge una sceneggiatura sa che da un'altra parte esiste, realizzata dall'autore stesso, l'immagine che lui lettore sarebbe tenuto ad evocare. Gli fa fiducia. Nasce un'intesa veloce. Il "genere sceneggiatura" diventa insomma un modello formale di "collaborazione del lettore". Questa scrittura per lampi d'intesa, che presuppone collaborazione e simpatia, dà tanta gioia a Pasolini che comincia a pensare a sceneggiature *senza il film*, o a poemi in forma di sceneggiatura. Nel 1974, quando pubblica *Il padre selvaggio*, è rassegnato al fatto che il film progettato dieci anni prima non si farà più, e la felicità straordinaria del testo deriva, mi pare, proprio dal suo carattere di "opera suggerita", non gravata dalla responsabilità di dover essere portata a termine. «Perché realizzare un'opera – dice – nei panni d'un seguace di Giotto nel *Decameron* – quando è così bello sognarla soltanto?».

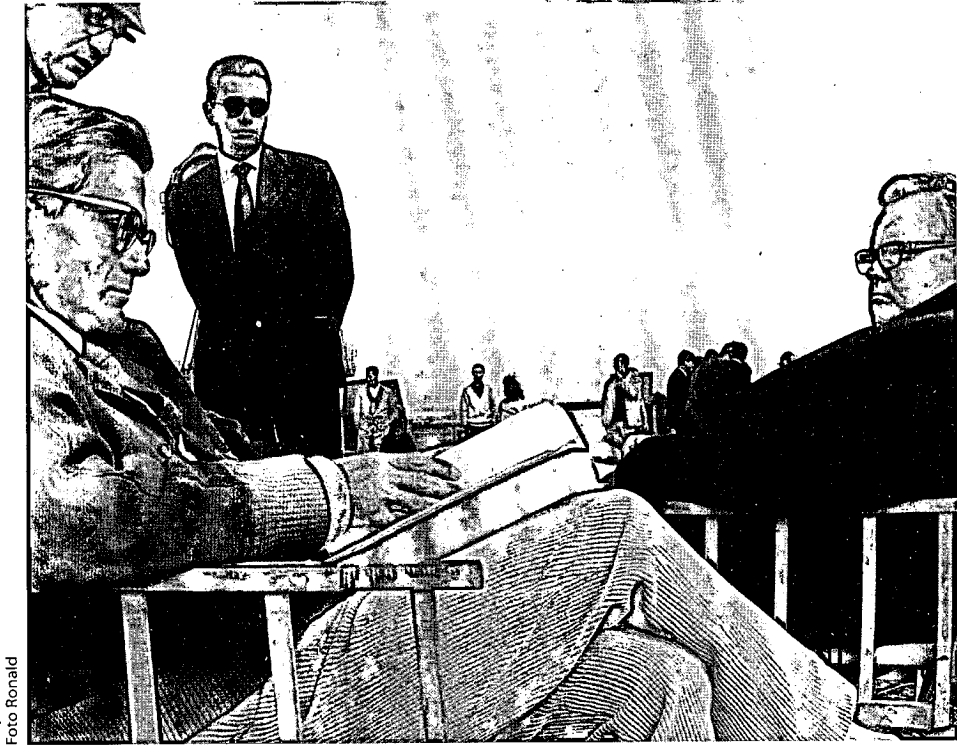



Foto Ronald

Pier Paolo Pasolini e Orson Welles sul set de *La ricotta*

Nel 1965 Pasolini si mette a studiare, con puntiglioso entusiasmo, quel particolare "genere letterario" che è la sceneggiatura cinematografica; la prima cosa che trova, da un punto di vista semiologico, è che la sceneggiatura è una struttura ibrida, una «struttura che vuol essere altra struttura» – non dimentichiamo che quelli sono in Italia gli anni del boom dello strutturalismo. La sceneggiatura sembra un genere fatto apposta per far saltare uno dei presupposti teorici dello strutturalismo classico, cioè il fatto che ogni testo sia un organismo autonomo e autosufficiente. Carattere essenziale della sceneggiatura, dice Pasolini, è «il riferimento integrativo a un'opera cinematografica da farsi». Anche nel caso che, per una ragione o per l'altra, il film non venga realizzato, e anche nel caso estremo che lo scrittore non intenda far seguire alla sceneggiatura nessun film, anche allora la parola letta in una sceneggiatura deve essere "integrata figuralmente" con l'immagine del film che quella scrittura evoca. Quindi le vecchie regole della critica stilistica (l'organicità, la coerenza interna del testo) non valgono per il genere-sceneggiatura, perché in esso la parola scritta è solo una parte del significante, l'altra parte esistendo nell'immaginazione attiva del lettore: «il lettore è complice, subito, nell'operazione che gli è richiesta, e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo».

Ora, la crisi che aveva colto Pasolini agli inizi degli anni '60 era stata appunto una "crisi della rappresentazione", cioè una sfiducia che i vecchi strumenti letterari potessero arrivare a descrivere quel "magma" neocapitalistico che si presentava come una novità storica assoluta, sottratta a ogni precedente «filosofia della storia». Nello spessore atono e micidiale della definitiva vittoria della borghesia, anche descrivere il sole o una rosa diventava impossibile. Al febbraio del '62 risale il primo tentativo di metrica "atonale", ed è per l'appunto un *Monologo sul sole*. Ma il testo fallisce, e rischia di far entrare Pasolini nella "selva oscura" dell'incapacità ad esprimersi. Il cinema si presenta allora come una specie di cura omeopatica: in un film si può rappresentare il sole, perché la pellicola stessa è *scritta dal sole*. Nel 1963, in quella poesia che si intitola *Una disperata vitalità*, Pasolini aveva chiesto aiuto alla terminologia cinematografica («come in un film di Godard») per rinnovare il linguaggio poetico e per *suggerire* più che descrivere. Nel 1965, avendo deciso di pubblicare i suoi vecchi appunti e abbozzi romani degli anni '50, compone uno strano libro (che intitola *Alì dagli occhi azzurri*), un libro che i primi recensori giudicano «raffazzonato ed eterogeneo», perché oltre ai suddetti appunti contiene anche quattro sceneggiature, e un racconto nuovo scritto come «un racconto che non si farà mai». Ma, prima di decidere se il libro di un autore è davvero raffazzonato, bisognerebbe cercare di capirlo; una cosa che balza subito agli occhi è che, nel mettere insieme i vecchi appunti romani, Pasolini lascia fuori proprio quelli più "finiti", già pubblicati sui giornali come racconti autonomi e preferisce raccogliere quelli più "incompiuti", sottolineandone l'incompiutezza e l'approssimazione invece di attenuarle. Ha scoperto che il "non-finito" ha le stesse caratteristiche semiotiche (necessità di un'integrazione con qualcosa che sta fuori della scrittura, richiesta di collaborazione al lettore, voluta approssimazione dello stile) della sceneggiatura intesa come genere letterario. Peculiare della sceneggiatura è, come abbiamo visto, il riferimento a un'opera "da farsi". Anche in *Alì dagli occhi azzurri* i racconti si presentano come "racconti da farsi". Ecco che l'architettura del libro, apparentemente caotica, si rivela invece calcolatissima: le sceneggiature che stanno al centro del volume forniscono la *chiave formale* per leggere il resto, e rivelano la nuova *tecnica di scrittura* con cui Pasolini sta uscendo dalla crisi. D'ora in poi, invece di raccontare degli eventi, racconterà dei progetti di racconto. Cosi sarà per *Teorema*, così per *La Divina Mimesis* e così per *Petrolio*.

Dal 1968 in poi, la tecnica di scrittura si fa ancora più interessante e più ricca, e coinvolge contemporaneamente *tutti* i generi letterari: il punto di partenza è, ancora una volta, la riflessione sul "genere sceneggiatura". Se la sceneggiatura è una forma che tende verso un'altra forma, argomenta Pasolini, o meglio una *volontà di forma* che allude a una pienezza posta fuori di sé, allora quel che vale nel rapporto parola/immagine (per la sceneggiatura) può essere universalizzato in un orizzonte di «pansemiologia». In tale orizzonte si può supporre che qualunque segno, verbale o iconico, possa essere "integrato figural-

mente" dall'*esempio vissuto* di colui che lo traccia. La vita stessa dell'autore diventerebbe allora, da un punto di vista semiotico, parte integrante del segno. «Usando i nostri corpi / come figure!», dice il protagonista di *Orgia*.

Da quel momento, Pasolini immagina la propria opera come qualcosa di assolutamente unitario, dove un libro di saggi può rimandare a una raccolta di poesie, un film può rinviare a un intervento critico, e il *vero testo* che Pasolini offre al lettore è *l'insieme* di tutti i suoi testi, integrati dal *corpo stesso* dell'autore. Gli *Scritti corsari* non hanno senso, se non sono letti insieme alle poesie de *La nuova gioventù*; queste stesse poesie sono letteralmente incomprensibili se non le leggiamo a confronto con le poesie de *La meglio gioventù*, di cui sono la riscrittura e la negazione. De *La Divina Mimesis* fanno parte integrante le fotografie poste in fondo al volume; Pasolini inventa anche dei "generi" nuovi, in cui la *presenza fisica* dell'autore diventa essenziale nel testo, come l'intervista con didascalie. Ogni testo è anche un *gesto*. Non c'è opera, tra le ultime di Pasolini, che non annetta lo "spessore biografico" dell'autore tra gli elementi *formali* della scrittura. «Vorrei esprimermi con gli esempi», aveva scritto nel *Poeta delle Ceneri*, «gettare il mio corpo nella lotta». Credo che questo slogan politico debba essere interpretato in senso forte, il che per uno scrittore significa in senso formale-semiotico: gettare il proprio corpo nella lotta, cioè progettare un nuovo tipo di espressione, in cui la scrittura non sia nient'altro che la «traccia scritta di un'opera vivente».

Il cinema è dunque veramente un cardine per l'interpretazione di tutta l'opera di Pasolini: non solo perché, come abbiamo visto, prosegue e amplia la poesia, ma perché lo aiuta a uscire dall'impasse in cui si era trovata la sua narrativa, lo aiuta ad elaborare la tecnica di scrittura dei suoi ultimi romanzi e l'intera *strategia espressiva* dell'ultima fase del suo lavoro.

Intervento al convegno di studi pasoliniani
organizzato ad Ankara il 28 aprile 1998
dall'Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini»
e dall'Istituto Italiano di Cultura.

La terra e il cielo

Stefania Parigi

Le immagini della terra e del cielo, della loro comunione e del loro contrasto, costituiscono la scena originaria della poesia pasoliniana.
Nel prologo di *Edipo re*, visibilmente autobiografico, questa scena è fissata attraverso diverse soggettive del bambino: nelle prime lo sguardo è raso terra, l'infante vede il prato calpestato dalle gambe della madre e di altre donne, intente ad apparecchiare sull'erba e a giocare; in seguito lo sguardo si alza verso il cielo in una panoramica vorticosa e infinita, che inquadra l'azzurro attraverso le trine dei pioppi; infine lo sguardo passa dal cielo e dagli alberi all'erba dove si ferma. L'epilogo, in cui Edipo, dopo aver consumato la propria tragedia, ritorna ai luoghi natii, è perfettamente simmetrico al prologo. L'ultima inquadratura del film è l'erba, del prato friulano su cui si erano fermati gli occhi di Edipo bambino e a cui ora si volge lo sguardo cieco di Edipo adulto arrivato alla conclusione della propria vita. Edipo è cieco ma non ha bisogno di vedere perché l'immagine originaria è dentro di lui. «La vita finisce dove comincia», dice Pasolini, sottolineando attraverso la chiusura ad anello del film, un sentimento della circolarità che ricorre di frequente in tutta la sua opera e che qui esprime, più esplicitamente che altrove, l'ossessione del ritorno alle origini come ossessione della perdita di sé.

La scena originaria è il perno immobile di un movimento perpetuo e agitato, è la scena inalienabile sulla quale si giocano le partite mutevoli e laceranti della Storia e dell'Estetica. Essa è qualcosa di più d'un fondale dipinto di oro nelle poesie friulane, o lacerato e insozzato nei versi e nei film romani, sul quale Pasolini rappresenta le "recite" dei propri drammi religiosi, storici o personali. È la scena che sta prima e sotto tutte le altre possibili scene, quella da cui ci si muove e a cui si ritorna, non importa se con nostalgia o con voluttà di annientamento. Questa scena sopravvive, imperterrita, anche alla propria distruzione, voluta dal gesto nichilista dell'ultimo Pasolini. La riscrittura in nero de *La meglio gioventù* ne *La nuova gioventù*, quasi trenta anni dopo, testimonia, pur attraverso la negazione, l'irriducibilità della scena originaria, che rende possibile il proprio doppio degradato e consente la vana chiusura dell'anello nel nulla che accomuna la fine all'origine.

Nelle poesie friulane de *La meglio gioventù* il cielo e la terra costituiscono

una singolare scena arcadica, gli elementi di un idillio che viene affermato e negato nello stesso tempo. Pasolini esalta la comunione tra l'alto e il basso come una sorta di indistinzione originaria. Il mondo gli appare come l'emanazione del corpo di Narciso (figura prediletta dei versi di questo periodo) che contempla se stesso, la propria disseminazione, il proprio smembramento nella natura. Il corpo del poeta è dissolto nei colori, negli odori e nelle forme del paesaggio.

Nel quadro friulano la terra è «liberata nel cielo» e il cielo «piove» e «ride» sul giovanetto contadino. Questa comunione tra cielo e terra è rappresentata come circolazione di morte e di vita. I vivi e i morti dialogano tra loro, tutto ciò che sparisce ritorna, nella natura come nei corpi. I figli recano le sembianze dei padri e il «tempo non si muove», è circolare, ha forma d'uovo, come Pasolini scriverà più tardi nelle poesie in calce alla sceneggiatura di *Medea*. Non a caso i momenti privilegiati della giornata sono le albe e le sere, ossia i momenti di trapasso, di apertura e chiusura del cerchio.

Il Friuli, che il poeta stesso definisce «una regione dell'anima», un luogo regressivo e materno, prefigura la terra promessa, il mito di una stagione perennemente verde, della primavera come eterna giovinezza. Ma, come sempre accade per ogni forma pasoliniana, questo mito è biforcuto, sdoppiato, disarmonico. Il canto del Paradiso è fin dall'inizio il canto di un Paradiso perduto, pronto a rovesciarsi nel canto del nulla e del suo mistero. La primavera porta una maschera funebre, tutto ciò che è troppo vitale odora di morte, di eterni trapassi. E quanto più appare la vertigine di questo vuoto mortale originario, tanto più il manierismo floreale del poeta, come lo ha definito Fortini, si espande nella descrizione del Giardino friulano, delle sue foglie e dei suoi petali. Il colore predominante è l'azzurro, il fiore prediletto la viola, il mese: l'aprile, la festa: la Pasqua. L'aria è sempre risuonante, traversata dal tocco delle campane; gli odori sono inebrianti («Il Friuli è un profumo», dirà più tardi Pasolini); la luce piove accecante sui corpi e sulla terra. Nella versione italiana della poesia *A Rosari* si legge: «Nella terra la carne è greve, nel cielo si fa di luce. Non abbassare gli occhi, povero giovane, se nel grembo l'ombra pesa. / Ridi tu, giovane leggero, sentendo nel tuo corpo la terra calda e scura e il fresco, chiaro cielo».

Questa luce celeste, che si fa materia odorosa e sonora irradiandosi sui corpi, è contemporaneamente e fatalmente un fulgore lontano. La comunione tra il basso e l'alto, tra lo scuro e il chiaro, tra il buio e la luce viene esaltata e negata nello stesso momento da Pasolini. Così il cielo è vicino, precipitato nel petto del giovanetto friulano, e irrimediabilmente distante, chiuso nel silenzio eterno e immobile del proprio azzurro come in una estasi del nulla, del vuoto. Il cielo chiaro trascolora in un «fuoco scuro», è il regno di un padre lontano a cui si rivolgono la madre fanciulla e il figlio ne *La domenica uliva*: «...vignín tal sèil par no vivi pí / veniamo nel cielo per non vivere più».

Nel passaggio, dalle immagini campestri della terra materna alla periferia romana, la scena originaria non muta, ma subisce il primo dei suoi tanti futuri "ri-

facimenti"[1]. Il paradiso funebre del Friuli diventa l'inferno paradisiaco delle borgate. Ai giovanetti contadini, caduti come angeli «dal cuore del cielo», si sostituiscono i ragazzi delle borgate, sudice maschere degli inferi, che tengono i piedi su una terra immonda, fatta di fango e di polvere, di rifiuti e di odori acri. Al tema del Giardino subentra quello della terra abbandonata da Dio, della Waste Land. Si tratta di una discesa verso il basso che si compie sotto il segno di una continua privazione del cielo e di una continua aspirazione ad esso.

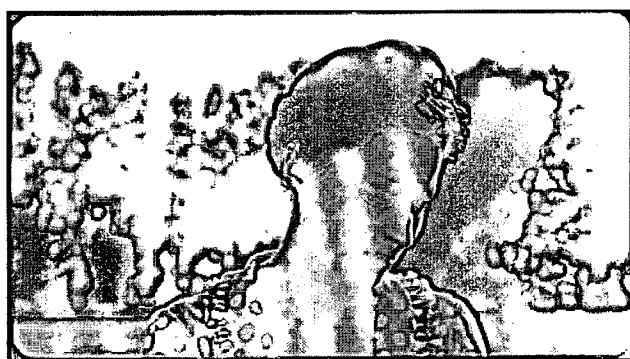
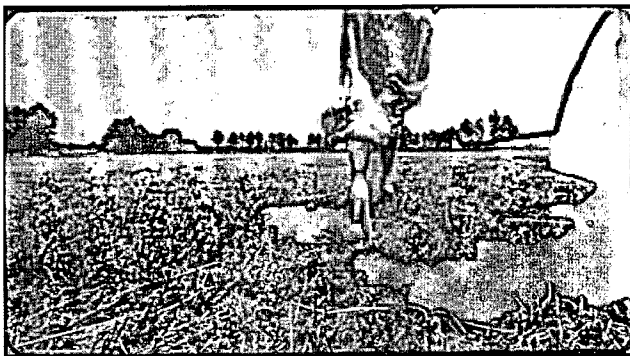
In *Accattone* l'idea dell'inferno, della morte diffusa, è legata alla terra tormentata dal biancore accecante del sole, come da un riverbero cadaverico. I corpi consunti dalla luce non riescono ad alzarsi da terra, sono mescolati con il fango. Accattone affonda nella sabbia scura il volto e poi lo alza come un calco mortuario, quasi demoniaco. Di terra sono imbrattati i corpi morti dei napoletani. Un deserto terroso è l'immagine che Accattone ha della propria morte nella sequenza del sogno, quando chiede al custode del cimitero di non scavargli la buca all'ombra. Egli aspira almeno a un raggio di tiepida luce, in una terra dove il sole piomba e sfigura con la pesantezza delle tenebre. Di «buio sole» aveva parlato qualche anno prima Pasolini in una delle poesie raccolte ne *La religione del mio tempo*, intitolata appunto *Al sole*.

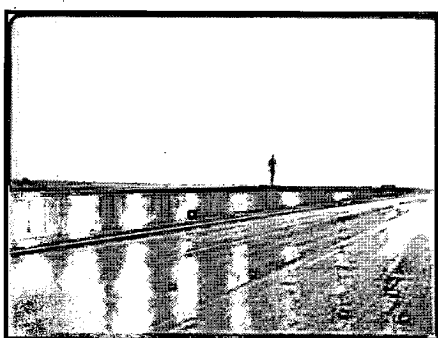
Il sole è, se così si può dire, l'attore principale e indistruttibile del mito pasoliniano della natura contrapposta alla storia. Non c'è praticamente un solo verso, racconto o scritto di vario genere, in cui non si contempli questa luce che spiove dal cielo, fatale nel suo semplice esistere e ritornare su scenari ogni volta diversi: dai prati friulani alle borgate romane, ai paesaggi africani. Non è semplicemente il sole foscoliano che risplende sulle sciagure umane, ma una luce «immemorabile», immutabile e «irriferibile» che avvolge la vita, prima, al di là e contro la storia. «...ah, nel sole è la mia sola lietezza», esclama Pasolini nel poemetto intitolato emblematicamente *La realtà*. Nell'eternità della luce solare, che muore e rinasce, è inscritto il mistero di un'esistenza lasciata alla sua forma naturale, in cui il nuovo ripete incessantemente l'antico. «Miliardi di viventi, / una dolce mattina si desteranno, / al semplice trionfo delle mille mattine della vita, / con la maglia riarsa... con l'umido / del primo sudore... Felici – essi – / felici! Essi soltanto felici! / Essi soltanto possessori del sole! / Lo stesso sole del barbaro / che nel Medioevo discese, / e, dalle gole dei monti, dalle ombre / della neve, si accampò / sull'erba nera e folta, / cattiva e felice degli argini d'aprile»[2].

Al mito di questo «sole dei secoli», che «splende a morte» su corpi sempre rinati, in un silenzio religioso e terribile, si lega quello dell'aprile, anch'esso ossessivamente ricorrente nei versi di Pasolini. L'aprile è un'altra figura del ritorno, della nascita connessa alla morte, che rimanda al culto dell'alba e della primavera[3].

La forma della poesia pasoliniana insegue e costruisce una forma mitica della vita. La scena originaria si dispiega così come una scena estetica, in cui è lo stile stesso a porsi come «memorabile coscienza di sole», come esaltante esperienza di luce.

La forza dello stile è capace di confondere «il sole, il sole vero, il sole fero-

Dal "prologo"
di *Edipo re*

In alto: Sergio Citti in *Accattone*

In basso: tre fotogrammi dalla sequenza del sogno in *Accattone*

cemente antico / [...] col sole / della pellicola, pastoso sgranato grigio, / biancore da macero, e controtipato, controtipato, /- il sole sublime che sta nella memoria, / con altrettanta fisicità che nell'ora / in cui è alto, e va nel cielo, verso / interminabili tramonti di paesi miseri»[4].

Nelle immagini filmiche pasoliniane i raggi solari penetrano fisicamente nell'obiettivo. «In fondo fare un film è una questione di sole», afferma il regista in conclusione del suo *Diario al registratore* durante la lavorazione di *Mamma Roma*[5]. E non si riferisce ovviamente solo a un problema tecnico, di luce necessaria per la ripresa all'aperto, ma a un'immersione sensuale nei corpi, nella materia forgiata dalla luce e dall'ombra.

Il mito della natura contrapposta alla storia che il sole, più di ogni altro elemento, è chiamato ad incarnare, si rivela sempre profondamente cosciente di se stesso, liricizzato e sragionato dal poeta come impossibilità o non volontà di varcare l'orizzonte della scena originaria. Pasolini è perfettamente consapevole del fatto che l'inganno del mito lo tiene in vita e soprattutto tiene in vita la sua poesia.

In *Uccellacci e uccellini* il tema del

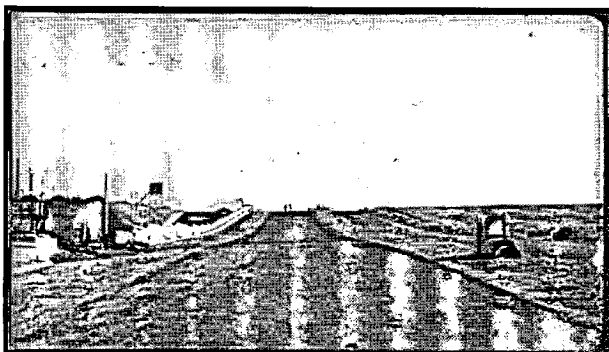
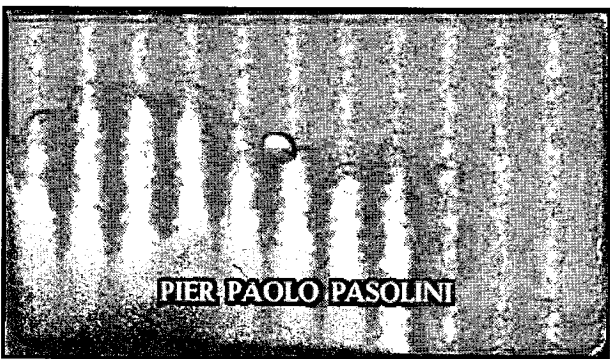
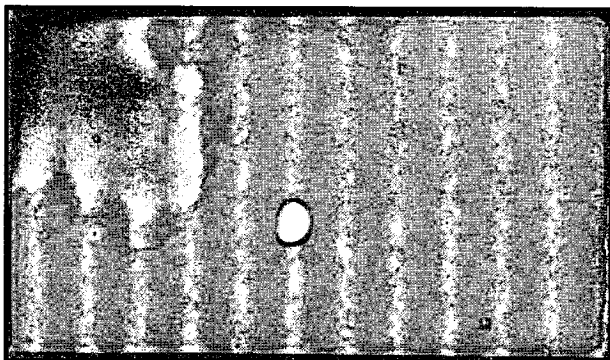
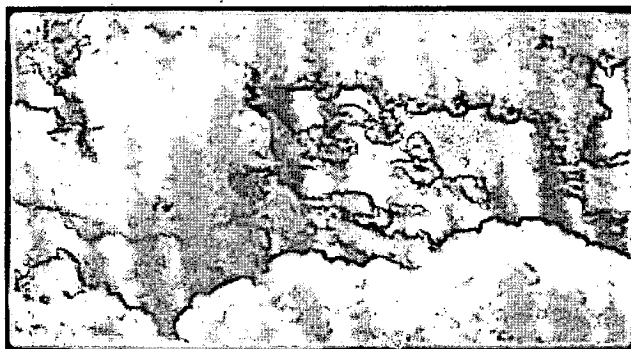
cielo come aspirazione e come possesso perduto, già delineato in *Accattone*, viene rappresentato nelle forme della stilizzazione e del contrasto parodico che sono appunto forme della coscienza, della mediazione. Il sole trascolora in una malinconica "luna di giorno", che fa significativamente da sfondo ai titoli di testa e di coda, e torna più volte nel film come fondale delle massime morali affidate alle didascalie. Questo astro, uguale e contrario al sole, è combattuto da una nuvolaglia in perenne movimento. Sul forte carico simbolico della figurazione il regista insiste fin dalla prima inquadratura, su cui scorrono i titoli di testa cantati da Modugno: dopo aver mostrato il cielo che si libera progressivamente dalle nubi facendo risplendere la luna, opera una dissolvenza in corrispondenza del cartello dedicato alla regia. Con scatto autoironico il nome di Pasolini, che «dirigendo rischiò la sua reputazione», riscatena l'assedio delle nuvole alla luna, che torna a oscurarsi come all'inizio. Nel corso del film i due poveracci protagonisti, Totò e Ninetto, si rivolgono almeno due volte all'astro luminoso, ma non possono raggiungerlo se non nelle forme di una terrestre prostituta, in un prato fortemente odoroso di erba. Il nome della "battona", che si chiama appunto Luna, è visibilmente una maschera verbale, così come in *Accattone* lo è quello di Stella a cui il pappone si rivolge dicendo ironicamente e seriamente: «O Stella, indicame er cammino!».

Coniugando beffardamente la luna e l'erba, l'episodio della prostituta identifica in una degradata scena originaria la scena del sesso. Su questi due nudi elementi, il cielo lunare e l'odore della terra erbosa, Pasolini costruirà in seguito uno dei capitoli più toccanti di *Petrolio*, «Il pratone della Casilina». Qui le tenebre, la luce e il prato assumono un forte riverbero metafisico: sono certamente qualcosa di più di una scenografia essenziale alla meccanica ripetizione del sesso, a quella sorta di mortuaria coazione a ripetere, che per la prima volta lo scrittore rappresenta frontalmente, disarmato e disarmante.

In *Uccellacci e uccellini* il tema della comunione religiosa tra cielo e terra viene stilizzato nelle forme comiche di una storiella del passato, quella della predicazione agli uccelli, raccontata dal corvo. In mezzo agli amati ruderi di una civiltà finita frate Ciccillo e frate Ninetto mettono in scena, parodicamente, un mito anch'esso trascorso. I filtri estetici sono sempre più esibiti e l'autenticità, come direbbe Pasolini, passa ormai attraverso la recita di un buffo e sbiadito canovaccio.

Anche la progressiva desertificazione della scena naturale viene illustrata con arie da falsetto. Molte sono le inquadrature in cui la linea dell'orizzonte divide perfettamente a metà una terra vuota da un cielo altrettanto vuoto. Gli uomini sono spesso comparse piccolissime sullo sfondo, scure silhouettes, e talvolta mancano del tutto, amplificando il senso di nudità e di svuotamento dell'immagine.

Nei due stupendi cortometraggi *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?* il tema del cielo e della terra, sottolineato fin dai titoli, subisce un ulteriore, manieristico, processo di carnevalizzazione. Nel primo, la scena naturale è truccata e dove non c'è manipolazione delle apparenze essa appare paradossalmente ancora più finta. Il motivo del morto-vivo e della comunione cielo-terra viene rap-

Uccellacci e uccellini

Che cosa sono le nuvole?

presentato nelle forme del prodigio carnevalesco. In *Che cosa sono le nuvole?* il cielo è la «straziante, meravigliosa bellezza del creato», come dice Totò alla fine del film; ma questo folgorante spettacolo della natura è visto da un immondezzaio: il cielo è la visione e il sogno di un poeta che ancora vorrebbe confondere, ma sa che non può farlo, vita e rappresentazione della vita, realtà e illusione.

Nelle opere della fine degli anni '60, *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile* e *Medea*, Pasolini attua un ulteriore "rifacimento" di quella che abbiamo chiamato la scena originaria. Dalla progressiva sua desertificazione, attuata nei film sulle borgate, giunge all'immagine, vera e metaforica, del deserto.

Un deserto mangiato dall'ombra di nuvole in fuga fa da sfondo ai titoli di testa di *Teorema*. Di nuovo il regista pone immagini di cielo o di terra, quasi come cartelli indicatori di senso, all'inizio e alla fine dei propri film. L'ha già fatto, come si è visto, in *Uccellacci e uccellini* e lo farà ancora in *Medea*. In *Teorema* l'immagine del deserto ritorna a balzi lungo tutto l'arco dell'opera per scandire i momenti in cui i personaggi, sconvolti dalla visitazione del Dio, brancolano su se stessi e sperimentano la violenza del sacro. Nel libro che accompagna il film o che dal film è accompagnato, questo spazio di vento e sabbia viene esplicitamente teorizzato come forza primordiale dell'unicità tra divino e umano. Il cielo e la terra si rovesciano e si specchiano l'uno nell'altra, così come le nuvole si riflettono nell'inquadratura del deserto pasoliniano.

Il deserto è il luogo dell'immobilità originaria, del viaggio che non procede, della mancanza di strade. Rappresenta, oltre che il punto da cui si viene e a cui si torna, il punto da cui non ci si muove. Al di qua e al di là del deserto non c'è nient'altro che deserto. È un luogo per definizione atemporale, «grembo paterno», dice Pasolini, più che utero materno, ossia luogo di una prima nascita che precede quella terrena nel ventre della madre, e infine luogo di solitudine estrema, subita e voluta. Il grido nel deserto, che conclude il film, risuona disperato, dal nulla verso il nulla. L'esperienza religiosa di questa forma originaria dell'esistenza si delinea fondamentalmente come un'esperienza nichilista. In essa balena l'immagine di ciò che il poeta in alcuni versi del '63 dal titolo *Progetto di opere future* definisce «l'ossessa idea di un nulla lucente» e che sette anni dopo, nel

febbraio 1970, in una lettera a Sandro Penna, chiamerà «la santità del nulla».

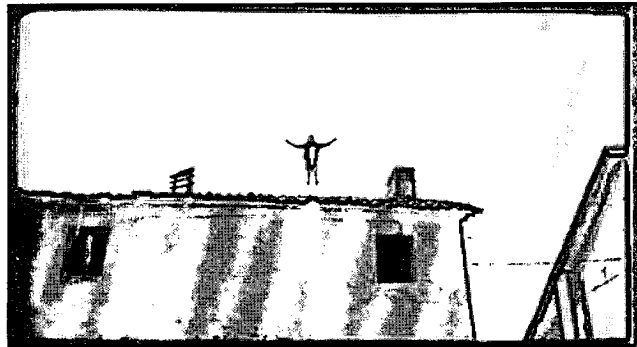
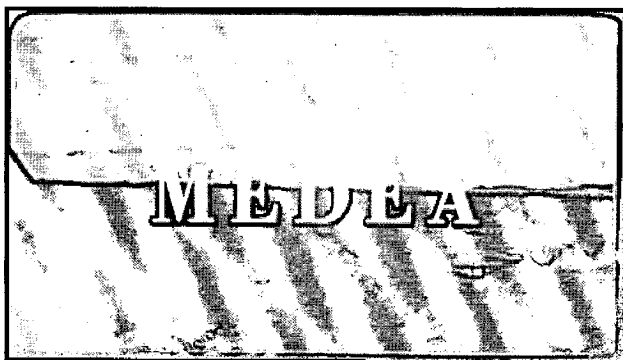
Credo che le visioni desertiche di *Teorema* debbano essere lette in questa loro ambigua duplicità: come tentativo di rimitizzazione della scena originaria e, allo stesso tempo, come momento fondamentalmente distruttivo, che annienta nel mentre istituisce. Sono, in sostanza, un approdo travestito da punto di partenza, di cui si vedranno gli ulteriori sviluppi in *La nuova gioventù*, *Salò* e *Petrolio*. Insomma, queste visioni vanno oltre la mitologia friulana, nel mentre aspirano a ricongiungersi con essa. Ecco perché l'episodio di Emilia, a cui il regista affida il ruolo di evocare la santità dell'antico luogo natio, ha le sembianze di un vecchio quadro incorniciato con tanto amore ma senza nessuna proiezione di futuro.

Il teorema di Emilia è la ricostituzione dell'unità originaria tra cielo e terra, attraverso i due movimenti uguali e contrari dell'ascensione e del sotterramento. Ma l'immagine del corpo interrato è assai più forte, più icastica di quella della levitazione sui tetti e, per i segni che Pasolini semina nell'inquadratura, rimanda più alla chiusura nostalgica di un'epoca della vita che alla rinnovata riproposizione di un mito. Nelle inquadrature del seppellimento ci sono appunto i simboli del PCI, la falce e il martello, e una scavatrice. Così, il pianto di Emilia non va letto, credo, soltanto come il gemito del seme che muore per risuscitare, secondo una mitologia contadina ed evangelica che Pasolini svilupperà successivamente in *Medea*, ma va collegato visibilmente a *Il pianto della scavatrice*, i versi del '56 in cui il poeta canta la fine di un'epoca della storia (il dopoguerra con le sue eredità) e il doloroso, straziante intrecciarsi di passato presente e futuro, di sogni che finiscono e di sogni destinati a cominciare.

Nel 1970, con *Medea*, il regista chiude la serie dei film sul mito classico. E ricorre ancora una volta a un'immagine chiave, posta in apertura e chiusura del film, secondo la struttura a lui cara dell'anello. In questa inquadratura, che ricorre solo un'altra volta nel corso dell'opera, quando Medea ricorda, o meglio ha la visione dei luoghi natii che ha abbandonato per seguire Giasone, la linea dell'orizzonte divide in due metà identiche la terra dal cielo. La terra è infuocata dal sole, che la incendia come «un pugno di luce sanguinante»[6]. L'immagine rappresenta ancora una volta la scena originaria che qui viene esibita come immagine mitica e dunque come immagine perduta.

Il film costituisce innanzitutto la visualizzazione di un antico sapere religioso, quello della cultura contadina, e in questo senso è una delle opere più teoriche, più discorsive, più mediate di Pasolini, e si pone in diretto rapporto con le contemporanee teorizzazioni sul cinema come lingua della realtà. I sentimenti appaiono filtrati dalle idee, e composti in quadri baroccamente decorativi, eccetto quando il paesaggio si libera dalle figure o quando la macchina da presa del poeta si ferma sul volto della Callas, andandole tanto vicino come forse non aveva mai fatto prima con nessun altro volto di attore.

Tracciando la divaricazione tra antico e moderno, tra realtà sacra vista come un'apparizione divina e realtà sconsacrata divenuta un mucchio di segni insignificanti, Pasolini cerca ancora, in *Medea*, di recuperare la scena originaria perduta

Teorema

attraverso la figura del doppio esemplificata dal centauro. La forma sconsacrata non può cancellare la forma sacra, che si conserva accanto ad essa o, come dirà in *Petrolio*, sotto ad essa. In questo libro postumo Pasolini, narrando il viaggio infernale di Carlo, il protagonista, che non a caso è anch'egli sdoppiato, parla di due immagini incastrate l'una nell'altra. La prima, che chiama «scena della visione» rappresenta un angolo di mondo attuale, il mondo del '73; la seconda, che denomina «scena reale», raffigura lo stesso angolo di mondo com'era sei o sette anni prima, cioè in un tempo in cui la catastrofe antropologica non gli appariva compiuta e irreversibile, e il mito poteva essere ancora sognato. La scena della visione è la scena dell'orrore moderno, priva di colori e luci naturali; essa ricopre la scena reale, cioè la scena del passato, ma non tanto da non rendere quest'ultima ancora visibile, come un vecchio film neorealista rimasto prigioniero sotto gli effetti speciali di un'opera postmoderna.

L'ossessione del doppio, sacro e sconsacrato, guida anche il rifacimento de *La meglio gioventù* ne *La nuova gioventù*, dove il poeta, sprofondando in un delirio nichilista, ridipinge negli anni '70 con colori contrari la tavolozza friulana degli anni '40, fissando un punto di non ritorno finanche per il proprio rimpianto e chiudendo, con gesto autodistruttivo, oltre a un circolo di produttività estetica, un circolo vitale, personale. «Qualcosa di umano è finito», scrive nel rifacimento della *Villotta* di *Poesie a Casarsa*.

«Io mi guardo indietro e piango i paesi poveri, le nuvole e il frumento»[7]. Pasolini canta la fine di una «forma del mondo», fatta di cielo, terra e corpi mescolati insieme, di morti e rinascite, di tempo che eternamente ritorna, attraverso l'accanita e sacrilega distruzione di "una forma della poesia", quella del Giardino friulano irrimediabilmente trasformato dall'arida bruttezza della storia recente. Non scompaiono soltanto i colori, la luce e i profumi di un'antica realtà, ma persino la possibilità di continuare a sognarli. «Non bastava – scrive – aver perso la realtà, dovevamo perderne anche l'illusione!»[8].

L'immediato corollario di questa irreversibile chiusura del cerchio, da *La nuova gioventù* a *La meglio gioventù*, è costituito dall'ultimo film del poeta. Con il suo cupo, cristallino orrore, *Salò* raffigura l'approdo estremo del nichilismo pasoliniano, sempre in agguato, fin dai tempi friulani, e ora senza più il conforto né

della realtà né dei suoi miti. Per la prima volta la scena originaria non viene rappresentata; Pasolini rifiuta gli esterni, dopo aver girato da sempre all'aria aperta e, spesso, con la macchina a mano, aver fatto entrare il sole finanche nell'obiettivo. *Salò* è un'opera claustrofobica e gelida. Tutte le strade ormai portano al vuoto.

In *Petrolio* più di una volta l'immagine del volo cosmico prefigura il nulla come origine e come fine. E così il viaggio sulla terra, negli appunti dedicati ai Godoari, incontra il deserto infernale, dove talvolta sono depositate tracce di vita umana ma sono scomparsi definitivamente i corpi.

Nel soggetto di *Porno-Teo-Kolossal*, Epifanio salito in cielo non trova la luce del paradiso, ma un grande vuoto nero da cui si vede la terra, e commenta: «Come tutte le Comete, anche la Cometa che ho seguito io è stata una stronzata. Ma senza quella stronzata, terra, non ti avrei mai conosciuto». Parole che si prestano a essere lette in chiave autobiografica: senza i miei inganni, i miei miti di poeta, terra, non ti avrei mai conosciuto.

La scena originaria dunque si è svuotata dei corpi, i corpi primaverili dei giovinetti friulani, i corpi barbarici dei borgatari, i corpi antichi del Terzo Mondo, i corpi di tutti i poveri della terra; ma questa scena non potrà scomparire del tutto per Pasolini, pena la sua stessa scomparsa di poeta che si definisce «ebbro di erba e di tenebre», un «poeta dell'aria», che sa solo parlare di odori e colori, di prati e di luci. «Piango un mondo morto. Ma non sono morto io che lo piango», scrive nel '73-'74 in *Significato del rimpianto*. Da questo scenario di rovine risuona, come un grido, un'ultima, spasmodica interrogazione: «Perché resta il sole sui prati?»[9].

Il sole, le tenebre, la terra e la solitudine del poeta sono tutto ciò che resiste, dolorosamete, alle distruzioni della storia e della coscienza.

Intervento al convegno di studi pasoliniani
organizzato a Roma, nel novembre 1995,
dall'Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini».

---

1. Uso questa parola, rifacimenti, tra virgolette, in quanto parola prediletta del manierismo pasoliniano, che compare più volte anche come titolo delle poesie in *Trasumanar e organizzar*.
2. *Poesia in forma di rosa*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964; 1976, p. 57.
3. In una delle poesie più belle in assoluto di Pasolini, *Il glicine*, l'immagine dell'aprile, con la sua esacerbata sensualità, si incarna nel «caduco rampicante» del titolo. Straordinarie appaiono le sintonie tra questo testo e i primi versi de *La terra desolata* di Thomas S. Eliot: «Aprile è il mese più crudele, generando / Lillà dalla terra morta, mischiando Memoria e desiderio, eccitando / Spente radici con pioggia di primavera».
4. *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa, cit.*, p. 181.
5. Cfr. P.P.P., *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano, 1962.
6. Sono parole de *La nuova storia*, in *Poesia in forma di rosa*, particolarmente adatte a descrivere questa inquadratura.
7. *Significato del rimpianto* (che fa parte del blocco *Tetro entusiasmo*), in *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino, 1975, p. 236.
8. *Poesia popolare* (che fa anch'essa parte di *Tetro entusiasmo*) in *La nuova gioventù, cit.*, pp. 239-240.
9. Rifacimento di *Aleluja* di *Poesie a Casarsa*, in *La nuova gioventù, cit.*, p. 190.

Il manifesto italiano di *Europa '51*

«Europa '51». La variante trasparente

Elena Dagrada

Quando *Europa '51* uscì, prima in Italia e poi in Francia (negli USA l'uscita ufficiale fu ritardata al gennaio 1954), ebbe un'accoglienza a dir poco travagliata. In breve, fu accolto severamente da quasi tutta la critica italiana, mentre la critica francese più prestigiosa e altisonante lo acclamò, difendendolo dalle accuse dei colleghi d'oltralpe fino a riservargli l'appellativo di «capolavoro maledetto»[1].

Oggi sappiamo che la critica italiana non vide lo stesso film riservato alle platee francesi e internazionali, per la semplice ragione che di *Europa '51* esistono numerose versioni, destinate a mercati differenti[2]. Per questo, potremmo essere tentati di spiegare la diversa accoglienza con il fatto che il film non fu visto, appunto, nella stessa versione. Eppure, a conti fatti e a versioni esaminate, è ancora più forte la tentazione di avanzare un'ipotesi differente, vale a dire che se anche in Italia fosse stata distribuita una delle versioni destinate al mercato internazionale, le cose non sarebbero andate diversamente. Essenzialmente, per due ragioni. La prima riguarda il contesto, o se vogliamo l'"orizzonte di attesa"[3] a cui *Europa '51* si rivolgeva; un tempo e un luogo – l'Italia degli anni '50 – profondamente idiosincratici con i temi affrontati da Rossellini in questo film. La seconda ragione, forse più interessante in una prospettiva di nuovi studi rosselliniani, è che malgrado le non poche varianti apportate, di versione in versione, la sostanza del "messaggio", il suo senso più profondo, e profondamente disturbante, resiste e si mostra immune a ciascuna modifica o manomissione, anche la più violenta. Dal punto di vista di ciò che il film contiene di eversivo e di scomodo, insomma, anche le varianti più vistose divengono in qualche modo "trasparenti", tanto che il senso, quasi, ne esce rafforzato.

Europa '51 non è il solo film di Rossellini di cui si conoscono o si vanno scoprendo più versioni. Quelli con Ingrid Bergman[4], in particolare, possono dirsi veri film plurali talvolta girati, montati e doppiati a più riprese. Di *Europa '51* abbiamo finora potuto riscontrare l'esistenza di almeno sei versioni (più un paio di "apocrifi") designate qui, per comodità, con altrettante lettere dell'alfabeto.

– Versione A: doppiata in italiano, proiettata al festival di Venezia il 12 settembre 1952. È citata a volte come *la* versione integrale, poiché più lunga di tutte[5] (una copia nitrato è depositata dall'Asac – Archivio Storico delle Arti Contemporanee – presso la Cineteca Comunale di Bologna, e misura 3183m), ma ben-

ché si tratti della versione più lunga, non è per questo anche *la* versione integrale, in quanto non contiene inquadrature e parti di scene presenti solo nelle versioni doppiate in inglese.

– Versione B: doppiata in italiano; e uscita in Italia, a Catania, il 4 dicembre 1952 (più copie positive si trovano presso la Cineteca Nazionale di Roma: lunghezza 3134m). Questa versione è abitualmente considerata come amputata di una scena (la scena "del cinema", su cui torneremo), e diversa nel doppiaggio del dialogo tra Irene e il prete[6], la cui scena qui termina prima. Ma a queste differenze ne vanno aggiunte altre; in particolare, la scena dell'incontro finale tra il giudice, lo psichiatra e l'avvocato è qui tagliata di circa due minuti, e modificata nel dialogo.

– Versione C: doppiata in inglese, e intitolata *Europe '51.* Presentata a Cannes il 15 aprile 1953, questa versione è uscita a Parigi il 5 maggio dello stesso anno (la Cinémathèque Française ne possiede una copia sottotitolata in francese; lunghezza: 2896m)[7]. Si tratta di una versione ulteriormente abbreviata, in particolare nella scena del dialogo tra Irene e il prete (già alterata nella versione B) che qui termina ancora prima e presenta due tagli nel mezzo del dialogo. Ciò nonostante, come ogni altra versione inglese da noi reperita, questa versione contiene alcune inquadrature e frammenti di scene che non si trovano né nella versione veneziana (A), né nella versione distribuita in Italia (B).

– Versione D: doppiata in inglese, e intitolata *Europe '51* (la Cineteca Nazionale ne possiede due copie positive; 2992m). Questa versione diverge dalla versione C in alcune scene, tra cui, ancora, quella dell'incontro tra Irene e il prete, che si conclude come nella versione C ma non presenta i due tagli durante il dialogo. Inoltre, diverge dalla versione C nel doppiaggio: qui, gli stornelli cantati in casa della famiglia Galli sono doppiati in inglese (nella versione C sono cantati in italiano), e durante la lite tra Irene e il figlio, nel prologo, una frase è pronunciata diversamente. Per di più, questa versione comprende una scena (il dialogo tra il commissario, il marito di Irene e il suo avvocato) dove alcune inquadrature divergono dalle due versioni italiane e dalla versione C: qui, con un diverso montaggio, sei primi piani dell'avvocato che recita in inglese sostituiscono quattro inquadrature dove l'avvocato recita in italiano (nelle versioni A, B, C e G e H).

– Versione E: doppiata in inglese, e uscita col titolo *The Greatest Love* (una copia proveniente dall'archivio Scorsese è depositata presso il MoMA, a New York). È forse questa (se non la F) la versione che esce a New York il 13 gennaio 1954. Corrisponde a quella depositata presso la Cineteca Nazionale (la nostra versione D), ad eccezione del titolo, e di un'inquadratura qui assente (raffigurante il marito di Irene intento a bere il caffè), che potrebbe essere "caduta" nel corso del tempo, ma anche essere stata eliminata in quanto, nel corso di quest'inquadratura, la voce fuori campo della madre di Irene evoca i campi di concentramento[8].

– Versione F: doppiata in inglese e intitolata *The Greatest Love*, come la no-

stra versione E (una copia in 16mm si trova presso un archivio privato americano)[9]. Questa versione diverge dalla versione E nel dialogo tra Irene e il prete, che qui presenta un taglio ancora diverso dai due tagli della versione C. Inoltre, mancano le inquadrature del marito e della madre di Irene inserite in tutte le altre versioni (benché in diverso modo) nella sequenza della morte della prostituta.

– Versione G: doppiata in inglese e intitolata *Europe '51*. Questa versione (distribuita negli Stati Uniti da Janus, e diffusa sulla rete televisiva americana Bravo) sembra risultare da una specie di combinatoria tra la nostra versione C e *The Greatest Love* (ad esempio: gli stornelli qui sono cantati in italiano, e durante il colloquio tra il commissario, il marito di Irene e il suo avvocato, quest'ultimo recita in italiano, come nella versione C; tuttavia, diversi dettagli divergono, e coincidono invece con le nostre versioni D o E).

– Versione H: doppiata in francese e intitolata *Europe '51*. Questa versione (diffusa dalla televisione francese e francocanadese), è identica alla nostra versione C, ad eccezione dell'inserto di inquadrature nella sequenza della morte della prostituta Ines; qui ve ne sono tre (come in D, E, G), diversamente da C dove c'è un'inquadratura sola.

Queste ultime due versioni (G e H) non figurano nella trascrizione riprodotta in appendice, perché, pur diverse da ogni altra, non presentano differenze originali bensì risultano da una combinatoria delle precedenti, e derivano verosimilmente da manomissioni operate da distributori o archivisti. Ugualmente, però, va detto che anche per quanto riguarda le varianti minime che intercorrono tra D, E e F, ci è impossibile sapere chi sia realmente intervenuto e in quale tempo; ed è legittimo dubitare che a farlo sia stato proprio Rossellini.

Allo stato attuale della ricerca, comunque, il dato più interessante è che *Europa '51* sembra mancare di una versione "integrale", o – se si preferisce una terminologia strettamente filologica – di *Urtext*. E non per eccesso di varianti; qui infatti non siamo di fronte a più versioni dove le stesse scene sono state girate più volte diversamente (nel caso delle immagini, ciò accade solo per i sei primi piani dell'avvocato, nelle versioni D, E, F). Ma perché il film completo, per quanto riguarda la colonna visiva, risulta essere solo virtuale. Quanto alla colonna dialoghi, il film è stato scritto inizialmente in italiano[10]. Quindi è stato girato in inglese *e* in italiano, poiché gli attori italiani (tra cui Giulietta Masina e Ettore Giannini, che interpreta il cugino Andrea, uomo di partito, intellettuale e comunista) recitano sempre in italiano, anche a fianco di Ingrid Bergman. La stessa Ingrid Bergman recita a volte in italiano, in particolare con la Masina e con il commissario, come si evince dal movimento delle sue labbra. Successivamente, il film è stato doppiato in italiano per il mercato italiano (con importanti variazioni di dialogo tra A e B), *e* in inglese per il mercato internazionale (a quanto pare più volte, e con altre modifiche significative mimetizzate grazie ad un nuovo montaggio, che permette di "far parlare" gli attori fuori campo). Per cui è difficile individuare anche una versione "originale", nel senso comunemente inteso[11]. Ogni versione è doppiata (pochissimo è stato

il suono in presa diretta). La voce "originale" di Ingrid Bergman che si ode nelle versioni inglesi (come quella altrettanto "originale" di Giulietta Masina, che si ode nelle versioni italiane) non è praticamente mai quella delle riprese. E alcuni dialoghi variano da una versione all'altra.

Altrettanto arduo, infine, è il tentativo di risalire a un'ipotesi di versione originale nel senso di originariamente (più) vicina alle intenzioni del suo autore; benché per congettura si possa supporre che Rossellini, che amava molto *Europa '51*, preferisse la versione A, magari integrata con le parti presenti solo nelle versioni inglesi. A tutt'oggi, però, manca un negativo per confermarlo. E benché sappiamo con certezza che la versione B è stata messa a punto dopo la presentazione del film a Venezia, ben poco sappiamo di come sono andate le cose per la messa a punto delle versioni inglesi. Nell'ordine, sappiamo che una prima proiezione semi-pubblica del film doppiato in inglese è stata fatta a New York l'11 ottobre 1952 (dopo Venezia, quindi, e prima della distribuzione italiana della nostra versione B), durante la manifestazione "Salute to Italian Film Week"[12] al Carnegie Hall Theatre; questo primo doppiaggio inglese, però, stando a una lettera di Ingrid Bergman[13] sarebbe stato rifatto. E sappiamo che il film (mai distribuito in Inghilterra!)[14] esce a New York il 13 gennaio 1954, col titolo *The Greatest Love*, dopo un *pre-screening* effettuato da Selznick nell'ottobre 1953[15], in Connecticut, nel corso del quale il pubblico reagì malissimo alla mancanza di sincronizzazione tra dialogo e movimento delle labbra (un dato che, anche in seguito, disturbò molto il pubblico americano)[16]. Si può quindi ipotizzare che le versioni D, E e F (queste ultime due uscite negli USA col titolo *The Greatest Love*), appartenenti all'unico "ceppo" dove il doppiaggio è in parte differente, e dove sono montati i sei primi piani dell'avvocato che recita visibilmente in inglese, siano successive alla versione C (dove l'avvocato recita in italiano, come in G e H), nel frattempo uscita in Francia.

Anche in assenza di molte certezze, tuttavia, possiamo chiederci il perché di tutte queste versioni. Possiamo rintracciare, nelle pieghe delle risposte che si profilano, le ragioni che ci spingono a credere all'incompatibilità tra *Europa '51* e il contesto italiano del suo tempo, e alla paradossale trasparenza delle sue varianti. In particolare, le prime varianti conosciute intercorrono tra la versione A e la versione B, vale a dire tra la presentazione del film al festival di Venezia e la sua uscita nelle sale italiane, tre mesi dopo. Riassumiamo brevemente le principali.

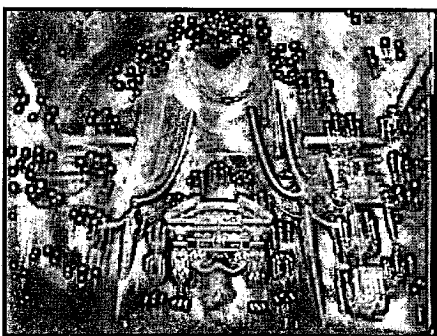
Nella versione A, dopo una giornata di lavoro in fabbrica, Irene va al cinema, e assiste a un documentario sull'industria elettrica e le sue ripercussioni positive sull'occupazione operaia nell'Italia del dopoguerra. A un certo punto, sullo schermo, l'immagine di una diga che convoglia imponenti cascate si materializza in un gorgo d'acqua risucchiato in un pozzo; Irene ne è turbata. Questa scena è stata interamente soppressa da tutte le versioni successive.

Sempre nella versione A, in clinica, Irene spiega al prete che non ha abbandonato la sua casa per un altro uomo, come ha creduto suo marito, ma perché l'amore per i suoi cari non le bastava più; ha sentito il bisogno di «avvicinare gli

altri, gli umili», e amarli. Il prete le risponde che il suo è un sentimento veramente cristiano, ma che l'amore ha una sua regola: si deve fare il bene *con misura.* Irene ribatte che l'amore non ha misura, e che solo quando riesce ad amare con tutto il suo amore, una «grande luce» scende in lei, e «si muovono le montagne»; poi cita un passo del Vangelo alla prima persona singolare. Il prete ne è turbato, e si allontana mentre Irene gli chiede perché ha paura. Quindi, Irene si dirige verso il fondo della stanza, dov'è seduta una vecchia malata. Nella versione B, invece di dire che bisogna fare il bene con misura, il prete ricorda a Irene che si deve rispettare la regola dell'amore fino al sacrificio; le fa notare che lasciare suo marito è un atto egoistico; e quando Irene, *invece* di citare il Vangelo, dice di sentirsi legata a un destino d'amore, egli l'accusa di superbia. Qui, la sequenza finisce nel momento in cui il prete esce dalla stanza, mentre Irene gli chiede perché ha paura.

Ancora. Nella versione A, l'incontro finale tra il giudice, lo psichiatra e l'avvocato dura circa due minuti in più, e comporta un inizio (interamente soppresso) in cui lo psichiatra definisce «il concetto di valore» sulla base del quale Irene deve essere rinchiusa: il suo cervello non presenta alcuna «lesione organica», ma Irene si mostra incapace di adattarsi alle esigenze della vita sociale. In seguito, lo psichiatra ricorda i ribelli condannati in passato e poi riabilitati, ma l'avvocato replica che il loro compito è «difendere la società così com'è», e il giudice aggiunge che in caso di errore, loro stessi saranno giudicati. Nella versione B manca la prima parte del dialogo a proposito del «concetto di valore» che motiva la reclusione di Irene, ed invece di evocare i ribelli del passato lo psichiatra dice di dover giudicare Irene sulla base del suo comportamento, che è «fuori della normalità»; l'avvocato è d'accordo, e il giudice tace (la scena è tagliata prima della fine).

Perché queste modifiche? E perché successivamente a Venezia, dove il film approda già con il visto di censura?

È infatti in data 26 agosto che la società produttrice Ponti-De Laurentiis deposita, all'ufficio centrale per la cinematografia della Presidenza del Consiglio, la domanda di revisione di *Europa '51* (metraggio «verificato»: 3220m; cfr. la nota 12). Questa domanda di revisione, registrata il 28 agosto, ottiene il visto di censura n.12619, firmato dal sottosegretario Giulio Andreotti il 4 settembre successivo. Tuttavia, è prima del 26 agosto che Andreotti vede *Europa '51.* Lo prova una lettera scritta il 14 luglio 1952 dallo stesso Andreotti a Rossellini, che gli chiedeva un «parere politico-sociale» sul suo film[17]. In questa lettera, interamente dedicata a *Europa '51,* Andreotti si sofferma su una serie di punti, tra cui l'importanza di non far credere che solo gli amici di Andrea (i comunisti) siano in favore della pace; il «pregiudizio ed il convenzionalismo della famiglia, l'accomandatismo del magistrato, le arti disumane del leguleio», infelicemente contrapposti al cristianesimo naturale di Irene; il modo negativo in cui è dipinto il prete, duro ed ottuso al punto da scandalizzarsi davanti a una massima «tra le più belle e confortanti della Scrittura». Poi conclude, elogiando la bellezza dell'opera, affermando che

«con opportune modifiche nel parlato» non sarà difficile «ricondurre il film al fine desiderato».

Ora, se anche escludiamo l'ipotesi (a priori non impossibile) di una versione originaria ancora differente (l'*Urtext*!), modificata prima di Venezia in seguito a questo "scambio di vedute"[18], ugualmente possiamo constatare che i punti sollevati da Andreotti sono tra quelli destinati a subire le prime variazioni; in particolare, viene esclusa sin dalla prima edizione italiana un'inquadratura dove Irene definisce Andrea «*the dove of peace*» (la colomba della pace). Altre modifiche più corpose, invece (l'eliminazione della citazione dal Vangelo che scandalizza il prete, gli altri cambiamenti del dialogo tra Irene e il prete, quelli del dialogo tra giudice, avvocato e psichiatra, in parte soppresso), non sono apportate subito, bensì prima che il film esca nelle sale. Forse, perché il visto di censura era sì, a quel tempo, oggetto di delicata negoziazione – spesso di alta diplomazia, di alta politica, come in questo caso – ma poteva verificarsi un impedimento pratico che ritardava i cambiamenti auspicati. Forse, ancora, perché accadeva non di rado che un film venisse modificato di preferenza dopo la presentazione a un festival, anche se aveva già ottenuto il visto (che peraltro ai festival non era obbligatorio). I film di Rossellini, in particolare, erano spesso modificati in seguito a proiezioni private, o alle presentazioni ai festival. Ricordiamo il caso di *Stromboli*, di cui addirittura non Rossellini ma il padre domenicano Félix Morlion ha rigirato alcune inquadrature, proprio in seguito ad una proiezione privata dove fu decisa la modifica da apportare[19].

Nel caso di *Europa '51*, in particolare, è interessante aggiungere che a Venezia il film riceve un'accoglienza piuttosto severa, con poche eccezioni[20]. È assai criticato a sinistra. Ma anche dalla critica cattolica. Piero Regnoli, su «L'Osservatore Romano» del 15-16 settembre 1952, conclude una breve recensione del festival, esprimendo un giudizio essenzialmente negativo sul film di Rossellini; loda l'interpretazione della Bergman, ma critica esplicitamente il modo in cui sono rappresentati i personaggi del prete, del giudice e del medico psichiatra. E Giovan Battista Cavallaro, sul n. 9/10 (1952) de «La Rivista del Cinematografo» (mensile del Centro Cattolico Cinematografico), si dice deluso da Rossellini, il quale anziché confermarsi un «pioniere [...] del neorealismo cattolico» (p. 6), con *Europa '51* si mostra incapace di vedere, nell'ordine sociale attuale, le aperture a una solidarietà propriamente cristiana, e mette in scena dei personaggi assai discutibili. Argomentazioni, queste, simili a quelle già avanzate da Andreotti – nel senso di argomentazioni quanto meno convergenti. Aggiungiamo anche che gli incassi di *Europa '51* (come quelli di *Stromboli*, e di ogni film "religioso" di Rossellini) dipendevano in parte dal Centro Cattolico Cinematografico (CCC) che, nel 1952, non era solo l'organo ufficiale dell'Episcopato Italiano, ma anche l'espressione dell'Associazione Cattolica degli Esercenti, la quale controllava la gestione delle sale parrocchiali, all'epoca, in termini meramente quantitativi, circa un terzo delle sale italiane[21]. Ogni film che usciva in Italia era classificato dal CCC (P/"Per sale parrocchiali", T/"Per Tutti", TR/"Per Tutti con riserva", A/"Per Adulti", AR/"Per Adulti con Riserva", E/"Escluso"). In caso di esclusione, era vietato distribuire il film nei circuiti parrocchiali: il poteva comportare una considerevole perdita di introiti.

E benché non ci sia dato di sapere, oggi, se Rossellini stesso (o nuovamente padre Morlion, che avrebbe assistito alle riprese di *Europa '51*, o qualcun altro ancora) abbia personalmente eseguito i cambiamenti tra A e B, indubbiamente essi corrispondono in gran parte alle indicazioni contenute non solo nel carteggio con Andreotti, ma anche nelle critiche citate. In particolare, per quanto riguarda i personaggi del giudice, del medico psichiatra e del prete, che rimette Irene al suo posto accusandola di superbia (torneremo poi sulla "scena del cinema").

Il verdetto non si fa attendere. Il CCC non esclude il film dalle proprie sale; ugualmente, però, lo classifica AR ("Adulti con Riserva")[22], e nel n.1 (gennaio 1953) de «La Rivista del Cinematografo», tocca a Renato Buzzonetti spiegare il perché. In un articolo di 4 pagine, intitolato *«Europa '51» è un messaggio cristiano?*, Buzzonetti si chiede se effettivamente *Europa '51* trasmetta un messaggio cristiano. Il film, secondo Buzzonetti, cerca di farlo, testimonia le intenzioni necessarie, tuttavia non ci riesce appieno. Per le ragioni seguenti. In primo luogo, il film condanna tutta la società contemporanea, le sue strutture fondamentali vi appaiono votate alla negazione del cristianesimo; il che è falso. Irene abbandona la sua famiglia, e il matrimonio è un legame indissolubile; quindi non può essere assimilata ad una santa. Irene definisce il lavoro come una condanna, come una

punizione divina, per parlarne evoca la Bibbia (dopo l'esperienza di lavoro in fabbrica dice ad Andrea: «guadagnerai il pane col sudore della fronte»), ma ne interpreta il messaggio come una punizione, anziché vedervi un mezzo di redenzione; perciò il film manca di speranza. Il personaggio del prete è debole, confuso, finanche vigliacco (unico aspetto positivo: alla fine rimane coi poveri, pur senza acclamare Irene santa)[23]. «Pertanto – conclude Buzzonetti – lo studio dell'edizione definitiva di *Europa '51*, molto modificata rispetto a quella veneziana, motiva ampiamente il meditato e prudente giudizio del CCC, che ne ha riservata la visione agli adulti di piena maturità, intendendo così non dimenticare i fermenti positivi del tema del film, né sottovalutare le lacune, le contraddizioni, le deviazioni di esso e della sua realizzazione» (p.13).

È un verdetto preciso (anche nel sottolineare di riferirsi all'edizione «modificata»), che non rimane senza conseguenze. Se ne trova traccia, infatti, in alcuni dei cambiamenti più importanti apportati alle edizioni inglesi. Perché il film che esce a Parigi il 5 maggio 1953, sottotitolato in francese (qui la versione C), e quello che esce a New York il 13 gennaio 1954 (la nostra versione E o F), così come le nostre versioni D e G, sono ulteriormente modificati. In parte, verosimilmente, per adattare queste versioni a una distribuzione più vasta. Le versioni inglesi sono infatti più "rapide", più "montate", e assai meno esplicite nei riferimenti ideologici[24]. Sono meno italiane (attraverso alcuni tagli e cambiamenti di dialogo), e più internazionali (grazie all'integrazione di frammenti esclusi dalle edizioni A e B). Ma sono anche più "spirituali", e più didascaliche nell'esibizione del percorso interiore di Irene.

Soprattutto, il dialogo col prete corrisponde a quello della versione B, ma si conclude (in tutte le versioni doppiate in inglese) subito dopo che Irene dichiara che «*a great light fills us, a great spiritual force, and it is then that mountains can be moved*»; in modo da non mostrare il prete, spaventato, accusato da Irene d'aver paura. E se nella versione C (e H) due tagli abbreviano il dialogo – che quindi, dopo il campo/controcampo iniziale, non è mostrato in continuità ma presenta due tagli supplementari – nella versione F, un altro taglio (diverso dai due che abbreviano questo dialogo in C) interrompe questa lunga ripresa continua.

Inoltre, il riferimento alla Bibbia a proposito del lavoro, interpretato da Irene in A e B come una punizione divina, con un nuovo doppiaggio è sostituito in tutte le versioni inglesi dal secondo comandamento: «*thou shalt love thy neighbour as thyself*» (amerai il prossimo tuo come te stesso). Un messaggio d'amore, e di speranza, che Irene pronuncia parzialmente fuori campo poiché il movimento delle labbra non coincide.

Per inciso, segnaliamo anche che, durante l'interrogatorio finale di Irene da parte del giudice, interrogatorio in seguito al quale verrà decisa la sua reclusione definitiva, in A e B il giudice le chiede, nell'ordine, se è comunista (Irene risponde «no»), e se desidera entrare nella vita monastica (risponde «no» con più forza, accompagnando la voce con un movimento degli occhi e del viso). In tutte le

versioni inglesi, grazie al doppiaggio, l'ordine delle domande è capovolto, e il riferimento al comunismo è eliminato.

In Francia, la Centrale Catholique du Cinéma (organo dell'OCFC, l'ufficio cattolico francese del cinema) classifica il film – la versione inglese C del film – "Per Adulti", semplicemente. E negli Stati Uniti la Legion of Decency, organo dell'Episcopato americano, classifica l'edizione americana del film, *The Greatest Love*, come "Unobjectionable for Adults"[25]. La "riserva" viene quindi meno. Al punto che, diversamente dalla scheda italiana, la scheda francese della Centrale Catholique du Cinéma si conclude con una sorta d'invito a vedere il film, che affronta «*problèmes qui intéressent ou devraient intéresser au premier chef le public chrétien*»[26].

Le «contraddizioni» e le «deviazioni» che inficiano i «fermenti positivi del film» (Buzzonetti) sono davvero superate, per l'Italia del tempo, nelle versioni doppiate in inglese?

Si sa che gli spunti all'origine di *Europa '51* sono numerosi. Un fatto di cronaca segnalato a Rossellini da padre Morlion, relativo al suicidio di un bambino di famiglia borghese (che senz'altro va ad alimentare l'ossessione di Rossellini per la morte dei bambini). La reclusione dello stesso Rossellini, da giovane, in una clinica psichiatrica, raccontata stavolta da Rossellini a padre Morlion. Il personaggio di San Francesco, che secondo Rossellini, nel 1951, sarebbe ritenuto pazzo. La figura di Simone Weil. La lettura di Marcuse. L'episodio del commerciante di stoffe che, preso dal rimorso per aver fatto del mercato nero durante la guerra, si era denunciato alla polizia ed era stato rinchiuso in un ospedale psichiatrico in quanto: «non si comportava come la media degli uomini, si comportava diversamente» (Rossellini racconta questo aneddoto attribuendo allo psichiatra parole simili a quelle pronunciate dal medico psichiatra nel dialogo tagliato dalla versione A). Infine il sottotitolo, *Europa '51 o la tragedia del conformismo*, immaginato da Rossellini per denunciare un'epoca dominata dalla tendenza pericolosa ad allinearsi, a considerare «pazzo chi è fuori dei partiti, pazzo chi è fuori dalle chiese, pazzo chi è fuori dai recinti del conformismo»[27].

Va da sé che il film deve la sua forza, tra l'altro, proprio a questa ricchezza di suggestioni che permettono altrettante letture, altrettante interpretazioni e incroci fruttuosi. Tuttavia, se ci soffermiamo sull'ossessione rosselliniana per un'epoca che considera pazzo chiunque non si uniformi al comportamento dominante, e se ci interroghiamo sull'accoglienza negativa che *Europa '51* ebbe in Italia, si è tentati di vedervi una componente storica tutta italiana, che attraversa a suo modo ciascuno degli aneddoti suddetti. Se si rivede il film in un'ottica storica, si è sorpresi dall'abbondanza di Storia che vi viene rappresentata. Una Storia Presente, che affonda le proprie radici nel Passato, e sconfina a più riprese nella Contemporaneità più attuale, in una sorta di Presente colto nel suo farsi (Andrea, ad esempio, al giornale detta un articolo sulla politica estera degli Stati Uniti per

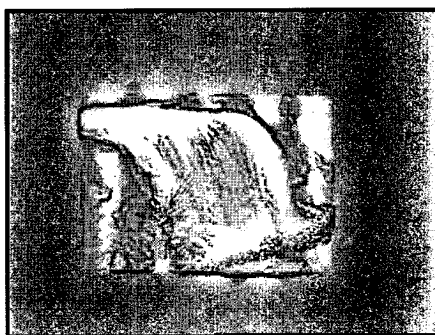
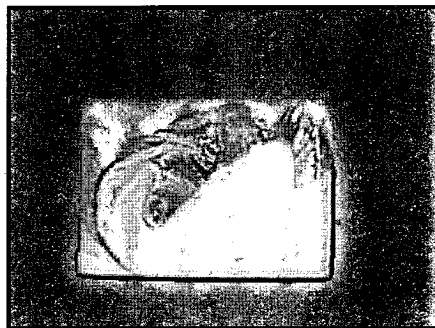
denunciare le manovre americane volte ad accaparrarsi il petrolio persiano; siamo nel 1951, anno in cui in Persia si decide la nazionalizzazione dell'industria petrolifera). Certo, non si tratta di una Storia solo italiana. Se non altro per il suo titolo, *Europa '51* oltrepassa le frontiere della penisola e coinvolge l'Europa tutta. Perché la seconda guerra mondiale è stata subita da tutta l'Europa (il piccolo Michel era a Londra quando lui e la madre sfuggivano alle bombe nascondendosi in fredde cantine). E in tutta l'Europa i bambini, che sono la vita, rifiutano di vivere e scelgono il suicidio, come Edmund in *Germania anno zero*, o come Michel; e importa davvero poco se Edmund è povero e Michel ricco.

Il titolo *Europa '51*, tuttavia, imprime anche un marchio cronologico al percorso della riflessione rosselliniana. Registra il fallimento delle speranze che la fine della guerra e la Resistenza avevano suscitato in Italia, tra il 1944 e il 1946 (*Roma città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946), e il pessimismo lucido che ne era scaturito (*Germania anno zero*, 1948). Dopo la fine della guerra, nel 1945, l'Italia si riunifica (aprile 1945) e il 2 giugno 1946, per referendum, la maggioranza degli italiani vota in favore della repubblica contro la monarchia. Tra il 1946 e il 1948 la neonata Repubblica Italiana vive intensamente la sua ricostruzione sotto la guida del democristiano De Gasperi, che fonda un governo di coalizione dapprima aperto anche ai socialisti e ai comunisti, poi (dopo il maggio '47) solo ai repubblicani, ai liberali e ai socialdemocratici, mentre un'Assemblea Costituente elabora la prima Costituzione (in vigore dal 1° gennaio 1948; il primo articolo fonda la Repubblica sul diritto al *lavoro*). Ma le elezioni dell'aprile 1948 vedono la Democrazia Cristiana ottenere la maggioranza assoluta, mentre il fronte della sinistra unita perde. È l'inizio del centrismo, che durerà negli anni '50 col trionfo degli elementi più conservatori della DC. Fuori d'Italia, è l'inizio della guerra fredda, della rigida opposizione tra Unione Sovietica e Stati Uniti. In Italia (geograficamente strategica, politicamente divisa in due) è la ripercussione della guerra fredda in politica interna, che vede gli elementi conservatori sostenuti dalla chiesa cattolica (accusata di essere venduta agli americani) violentemente contrastata dall'opposizione dei partiti di sinistra (accusati di essere venduti all'Unione Sovietica).

Questo quadro di riferimento ritorna spesso nel corso del film, attraverso l'evocazione di un passato storico recente (la seconda guerra mondiale), ma anche della Storia presente (la guerra fredda), quando non immediatamente attuale (lo spettro di una possibile guerra prossima ventura). Ritorna nella conversazione a tavola, la sera in cui Irene riceve ospiti. Poco prima della morte di Michel, quando Irene e il figlio rievocano i momenti passati insieme sotto le bombe. In Piazza del Campidoglio, davanti alla statua di Marc'Aurelio (inquadrata dal basso, con quell'inquietante braccio destro alzato...!), quando Andrea accusa la guerra di essere all'origine del tragico gesto di Michel. Durante il rituale del caffè dopo pranzo, quando la madre di Irene, per spaventare sua figlia, preconizza "la" guerra e cerca di persuaderla a partire parlando dei campi di concentramento. Nella baracca della Masina ("Passerotto" in inglese, e su

qualche brochure pubblicitaria) che chiede a Irene se viene dagli IRO, i campi dei profughi stranieri.

E se Irene evoca il piano Marshall unicamente nelle versioni doppiate in inglese (in un frammento escluso da A e B, dove non compare l'inquadratura in cui Irene chiama Andrea «*the dove of peace*»), il riferimento al 1947, evocato da Andrea, assume un significato decisamente nazionale solo nelle versioni italiane. Nelle versioni A e B, infatti, Andrea ricorda a Irene l'epoca del suo arrivo in Italia, il 1947 appunto – dopo il referendum del '46, prima delle elezioni del '48 -, definendolo uno dei periodi più belli della sua vita, pieno di entusiasmi (in tutte le versioni inglesi questa scena è stata modificata, e il dialogo cambiato; Andrea evoca il 1947, quando Irene è arrivata in Italia egoista e frivola, mentre ora si interessa alla lotta di classe...). Ed è solo nelle due versioni italiane che si allude al passato fascista del padre del Puglisi (in italiano, il signor Puglisi è presentato a Irene come disoccupato perché ha fatto parte della Milizia Ferroviaria; in inglese, diventa il signor Strada[28], senza lavoro ma con un figlio che suona la tromba...). Solo le versioni A e B iniziano con due in-

quadrature che stigmatizzano l'enorme divario tra le classi nell'Italia di allora (una coppia di anziani costretta a camminare si lamenta dello sciopero degli autobus, ed incrocia un'automobile lussuosa che l'obbliga a fermarsi: è l'automobile di Irene, sulla quale cominciano le versioni inglesi). E solo nelle versioni A e B si parla esplicitamente di "comunismo" e "comunisti" (termini poco graditi, e pochissimo usati, nel cinema statunitense del periodo).

Ma è anche nella costruzione, nella struttura narrativa che il film aderisce all'attualità di un'Italia lacerata dall'opposizione rigida tra due "chiese": l'impegno politico a sinistra, vissuto come una religione; e quello religioso, vissuto come una scelta politica.

Al prologo, dove la morte di Michel lascia Irene completamente disorientata, seguono due parti perfettamente simmetriche. Nella prima, una possibilità di salvezza è offerta a Irene dalla militanza nel PCI; nella seconda, le viene prospettata una via religiosa istituzionale. Irene rifiuta entrambe; non segue Andrea nel Partito Comunista, né sceglie di aderire a un'istituzione religiosa, di «entrare nella vita monastica». *Quindi,* poiché rifiuta di tornare in famiglia e nell'ambiente da cui proviene, viene rinchiusa in manicomio. Alla stregua di un teorema, enunciato come un'inferenza logica di tipo deduttivo, *Europa '51* rifiuta di allinearsi, prefigurando la propria condanna attraverso la condanna inflitta a Irene. Infatti la critica, quasi tutta, già lo si è detto, in Italia condanna il film. Col pretesto, soprattutto, di condannare la sua costruzione sillogistica, tacciata di schematismo; ma a ben vedere ciò che infastidisce sono quasi sempre le conclusioni cui conducono le premesse del sillogismo. Sono, infatti, conclusioni che scontentano tutti. E per forza: il contesto al quale il film si rivolge è lo stesso che il film mette in mostra; e in questo contesto, dove la critica *è* allineata – conservatrice o progressista, cattolica o marxista – il film non porta acqua al mulino di nessuna chiesa, sia essa cattolica o marxista, conservatrice o progressista. Così, da un lato, la critica marxista taccia il film di misticismo, deplorando soprattutto il modo in cui sono dipinti il personaggio di Andrea e il lavoro (che nel film è identificato con il lavoro *operaio*: i professionisti, infatti, esercitano una *professione* – giornalista, avvocato, medico, giudice...)[29]. Dall'altro, la critica cattolica se la prende a sua volta con l'interpretazione del lavoro, benché in un'altra ottica, e respinge soprattutto la mancanza di spirito cristiano presso coloro che rappresentano i quadri istituzionali di una nazione governata da un partito che si dichiara "cristiano", e ha fatto del cattolicesimo (anticomunista) la carta vincente della sua ascesa al potere. Ricordiamo gli argomenti avanzati da Cavallaro e Buzzonetti su «La Rivista del Cinematografo»: *Europa '51* è colpevole di non vedere, nell'ordine sociale del suo tempo, le aperture a una solidarietà propriamente cristiana; descrive la società contemporanea come votata alla negazione del cristianesimo, e via di questo passo.

Così, mentre il film è celebrato in Francia, dove viene proiettato in una delle sue versioni ulteriormente "epurate", relativamente neutre rispetto all'attualità storica di quel Paese, ed è accettato di buon grado nei circoli cattolici nordameri-

cani (statunitensi e canadesi, in particolare nel cattolico Québec), in Italia non poteva che essere percepito come un film profondamente scomodo – crediamo, in ciascuna versione. Tanto più in Vaticano, visto che nel frattempo Rossellini si era risposato e, come Irene, mostrava di non considerare il matrimonio un sacramento indissolubile.

Ma c'è ancora un altro aspetto, cui si è fatto cenno in apertura, e cioè che se *Europa '51* non poteva essere accolto diversamente nell'Italia del suo tempo, forse in nessuna delle sue versioni, è anche perché i cambiamenti apportati non riescono a cambiarlo affatto. Non riescono, cioè, ad incrinare una forma, e una sostanza, che restano portatrici dello stesso "messaggio". Malgrado le non poche varianti inflitte al film di versione in versione, non solo quel che vi è di scomodo rimane scomodo, ma anche quel che vi è di edificante, di inquietante, di conturbante, continua ad esserlo; fino a rendere inefficaci le varianti medesime.

Intendiamoci, le varianti ci sono, e anche pesanti; ben diverso è un giudice che discute con uno psichiatra sul «concetto di valore» in base al quale decidere la reclusione definitiva di Irene, da uno che si limita ad interrogare la donna, con pazienza e cortesia, e quasi è costretto a deciderne la reclusione per la sua rassegnata ostinazione[30]. Spesso, però, sono varianti che la dicono più lunga sulle perversioni dei meccanismi censori che sul materiale "censurato". Il confronto tra le versioni, e tra le varianti, ci rivela un film impossibile da modificare, salvo rigirarlo per intero. Ci rivela, di Rossellini, un modo di girare difficilmente rimaneggiabile, a meno di sopprimere intere scene. Perché è un modo di girare tendenzialmente in continuità, perciò non sempre facile da "rimontare" (si vedano, nelle trascrizioni, come sono girati e alterati: il dialogo tra Irene e il prete, intagliabile senza produrre incongruenze, come puntualmente avviene; la conversazione in famiglia durante il rito del caffè; o il risveglio al mattino in casa di Ines, più "montato" solo nelle versioni distribuite in America).

Ma allora cosa cambia, e cosa *non* cambia, in *Europa '51*? Cosa ritorna identico, malgrado tutto, nelle diverse versioni?

Cambiano le immagini del giudice, del medico psichiatra e in parte anche del prete, che si sono effettivamente volute rettificare. Cambia, anche, l'attenzione portata agli avvenimenti strettamente italiani. Ma non cambia affatto – l'abbiamo visto – il rifiuto di allinearsi, di uniformarsi, di rapportarsi a questi avvenimenti. Non cambia l'immagine del lavoro (ciò su cui intervengono i cambiamenti, infatti, è soprattutto l'*interpretazione verbale* di tale immagine). E non cambia l'immagine di Irene, che malgrado i tagli, le integrazioni, le modifiche al dialogo, ritorna identica in ogni versione. Poiché l'immagine di Irene, nel suo percorso progressivo verso la santificazione, non passa per i dialoghi tagliati, modificati, talvolta resi più spirituali (accade nelle versioni inglesi). Non passa neppure per la descrizione più o meno dura di coloro che negano il suo diritto alla differenza. Passa invece per la composizione, per la struttura narrativa, per la costruzione del film nella sua interezza. In altre parole, per la messa in scena.

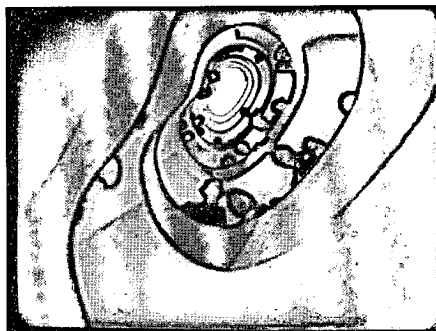
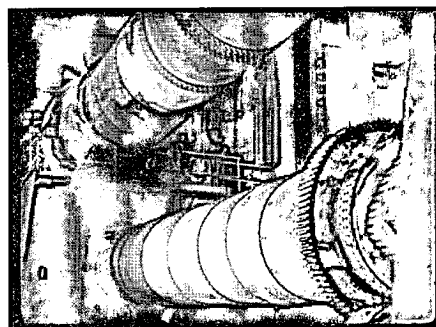
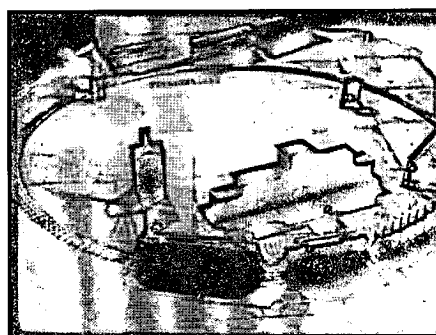
Il lavoro, anzitutto, vale a dire la "scena del cinema". Si tratta di una scena

molto bella, composta da dieci inquadrature, in cui Irene attraversa Piazza Barberini, entra nel cinema omonimo (è in programma Totò), e assiste a un documentario sullo sviluppo industriale e l'occupazione operaia. La voce *over* del commentatore spiega che la costruzione di una diga ha fornito l'energia necessaria a nuove industrie e officine, creando una «nuova immensa possibilità di lavoro per tanti»; quindi, sullo schermo, l'acqua convogliata dalla diga viene canalizzata in un pozzo, dove si disegna un gorgo risucchiato verso il basso. Sempre più turbata, Irene finisce per abbassare lo sguardo.

Questa scena, che è poi un'intera sequenza, si trova solo nella versione A. Sul perché di una sua esclusione da tutte le versioni successive possiamo solo formulare delle ipotesi. La più semplice è che Rossellini abbia voluto accorciare il film, e abbia deciso di farlo tagliando una scena che, rispetto alla precedente (quella del lavoro di Irene in fabbrica), poteva dirsi superflua. Oppure si è voluto eliminarla per alleggerire una rappresentazione del lavoro (quello del 1° articolo della Costituzione, quello della Bibbia) già assai dura, e renderne la condanna meno esplicita – o meno metaforica, visto il profondo turbamento di Irene. E tuttavia questa scena segue di pochissimo la sequenza della fabbrica, dove le cose non vanno meglio. Al contrario, qui è il lavoro stesso che incarna iconograficamente la figura del gorgo, per l'onnipresenza di cilindri roteanti, macchinari assordanti, tubi giganteschi che un montaggio impietoso ammassa intorno a Irene, o le spinge davanti quasi in accelerato, risucchiandone ogni gesto. La sequenza della fabbrica, insomma, che rimane identica in tutte le versioni (anche nel suono, poiché non c'è dialogo ma solo il rumore fortissimo dei macchinari, preceduto dall'urlo della sirena), resta cruciale e conserva la sua forza prorompente nonostante l'eliminazione della "scena del cinema", o ancora, più oltre, l'eliminazione della citazione della Bibbia, che in C, D, E, F, G e H è sostituita, l'abbiamo visto, dal secondo comandamento.

Nel corso del film, peraltro, la figura del gorgo ritorna più volte. Oltre che in fabbrica e nella "scena del cinema" (la sola che compaia unicamente nella versione A), è annunciata già nel percorso disegnato dal trenino ricevuto in dono da Michel, durante il prologo, e si impone in tutta la sua forza drammatica nel giroscale dove Michel precipita (così simile al gorgo d'acqua che s'inabissa nel pozzo, che turba Irene definitivamente). E interagisce con la struttura simmetrica del film, sottolineando la progressione drammatica della trasformazione della donna.

In ogni versione, infatti, la fisionomia di Irene alla fine del film non è più la stessa dell'inizio. E in ogni versione, immancabilmente, il suo profondo cambiamento interiore è reso visibile nella sua trasformazione esteriore. Nel prologo, Irene è presentata come una donna molto elegante, molto mondana, con una bella automobile (che in A e B sfoggia al posto della «coscienza sociale» evocata dai passanti), sempre in movimento; al punto che la macchina da presa si sposta in continuazione per poterla includere nel quadro. Man mano che il film procede, invece, Irene assume un'andatura più modesta (e senza automobile!). Divie-

ne più luminosa, più calma, quasi statica, e il suo viso appare incorniciato in una serie di primi e primissimi piani dove la macchina da presa la inquadra senza più difficoltà.

Questa trasformazione è scandita, nuovamente in ogni versione, da una successione di tappe segnate dal ritorno ciclico di gesti e movimenti ripetuti quasi ritualmente, ma dove Irene è sempre meno la stessa donna del prologo. Due soli esempi. Il primo è quello del "ritorno a casa"; nel corso del film vediamo più volte Irene varcare la soglia del proprio portone, attraversare il corridoio, incrociare lo sguardo di qualcuno (il figlio, il marito...). Mentre però all'inizio sfoggia un rientro imponente, da padrona di casa che sfila per il corridoio a testa alta e a malapena degna di uno sguardo la domestica e il figlio, già dalla volta successiva (quando torna dopo aver incontrato Andrea di nascosto; o l'ultima volta, dopo la giornata di lavoro in fabbrica) attraversa il corridoio tenendosi curva, a luce spenta, quasi come una ladra dentro uno spazio che ha cessato di appartenerle. Il secondo esempio, più significativo, è nella rappresentazione del suo sguardo. Nel prologo, infatti, Irene è una donna distratta, incapace di guardare. Volta sistematicamente le spalle al figlio, non lo guarda mai, o quasi mai, negli occhi, non lo vede neppure quando simula un gesto di suicidio. Ma sin dalla fine del prologo, contrassegnato da un cambiamento di stile (il prologo è quasi un saggio di buon cinema classico; il resto del film è prepotentemente moderno), in ogni nuova tappa del suo percorso Irene *impara a guardare* (il figlio,

la borgata, il lavoro, il dolore, la morte). In ogni tappa, una successione di nuove soggettive forti e bellissime sono il segnale del suo lento progredire verso una maggior capacità di comprensione e di amore, che culmina nel manicomio dove Irene riesce a guardare negli occhi le malate (che le restituiscono lo sguardo guardando in macchina!), e dove è con la forza dello sguardo che riesce a calmare una donna colta da crisi autodistruttiva. Anche qui, in una soggettiva fortissima – e bellissima – uguale in ogni versione.

E se il percorso per tappe associa Irene alla figura di Cristo, ma solo nella versione A Irene cita il Vangelo alla prima persona, ugualmente l'eliminazione di questa citazione da tutte le altre versioni non intacca una struttura narrativa articolata sulla scansione di esperienze assimilabili a stazioni di una *via crucis* (la morte di Michel, la cura del bimbo malato, l'incontro con Masina/Passerotto, il lavoro in fabbrica, la malattia e la morte della prostituta Ines, la fuga del Puglisi, il mancato suicidio dell'alienata...). Né, soprattutto, altera una composizione dell'immagine che a volte imprime al volto di Irene i tratti di un'icona religiosa. Solo due ultimi esempi. Quando Irene entra in chiesa per pregare, e si trasforma in una sorta di Madonna (si copre la testa con un foulard, abbassa lo sguardo, mentre una dissolvenza incrociata proietta il suo viso al centro della pala che domina l'altare, circondato da luci). E più tardi, durante il dialogo col prete, nel momento in cui Irene dichiara che «*a great light fills us, a great spiritual force, and it is then that mountains can be moved*». Qui il suo volto, inquadrato in primo piano contro la luce riflessa di una finestra, diviene quello di una santa illuminata dalla grazia (incorniciata da un colletto candido, Irene guarda fuori campo verso l'alto); mentre in secondo piano, più piccolo dietro di lei, vestito di nero, il prete, è privato della stessa luce, escluso dalla stessa grazia.

Curiosamente, quest'immagine si trova nella scena più manomessa di tutto il film; nel senso che si tratta della scena del dialogo tra Irene e il prete, modificata maniacalmente più volte e in modo diverso in quasi ogni versione. È una scena che Rossellini gira in continuità, ad eccezione di un campo/controcampo iniziale, e che, per la sua autonomia rispetto a quanto la precede nella sequenza, può far pensare, appunto, a una sequenza nella sequenza – per di più girata quasi in piano sequenza. In alcune versioni, però, subisce tagli che introducono nuovi e improbabili campi/controcampi, che rendono il dialogo incongruo (F presenta un taglio differente dai due che si trovano in C e H). O ancora, nelle versioni italiane, il dialogo è minuziosamente modificato da una edizione all'altra. Eppure, malgrado l'attenzione dimostrata per questa scena, in nessuna versione si elimina quest'immagine di sproporzione figurativa tra Irene e il prete (certo, impossibile da eliminare da sola). Addirittura, in tutte le versioni inglesi, dove è stata sempre soppressa l'ultima parte del dialogo, questa stessa immagine diventa l'immagine conclusiva della scena, col risultato che l'impatto ne viene addirittura rafforzato.

E le varianti, allora? Lo si è visto: dicono molto sulle perversioni dei meccanismi censori; ma in proporzione è poco ciò che ottengono sul materiale "censurato". Come in questo caso, intervengono sul dialogo. Oppure sul poco che in

questo film è possibile cambiare, e che però non sempre consente di cambiare per davvero. Di cambiare la sostanza, la forza di un senso che, diversamente dalle varianti, trasparente non lo è mai.

AVVERTENZA
Le differenze tra le versioni sono state evidenziate in grassetto. L'indicazione delle inquadrature e della scala dei piani si dà solo qualora si debba mettere in risalto una variante; in questi casi, però, non sempre sono segnalate anche le variazioni scalari interne alle inquadrature (dovute a movimenti di macchina, spostamento degli attori, o entrambe le cose). Lo stesso vale per i dialoghi, che vengono trascritti unicamente quando presenti solo in alcune versioni, o quando il doppiaggio inglese comporta una sensibile modifica rispetto a quello italiano. Dove non è indicata una dissolvenza, si deve intendere stacco.
I nomi dei personaggi, mai indicati nei titoli di testa, sono trascritti come pronunciati nelle diverse versioni, ad eccezione del cognome di Irene (Girard nelle edizioni inglesi, Gérard o anche Richard nelle brochures pubblicitarie italiane), uniformato con "Gérard": un cognome francese (come il nome del piccolo Michel), perché francese era l'ambientazione nella prima stesura della sceneggiatura.

Legenda	CL campo lungo	FI figura intera	MPP mezzo primo piano
	CM campo medio	PA piano americano	PP primo piano
	FC fuori campo	MF mezza figura	D dettaglio

1. Cfr. André Bazin, *Europe '51*, in AA.VV., *Cinéma 53 à travers le monde*, Paris, Cerf, 1953, pp. 85-89 (ora in *Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Cerf, Paris, 1962; trad. it. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973). Le riviste italiane e francesi che si contrapposero su *Europa '51* furono, naturalmente, i «Cahiers du Cinéma» di Bazin, e «Cinema Nuovo» di Guido Aristarco.
2. Cfr. Elena Dagrada, *Le philologue, l'Histoire et la censure. A propos d'* Europa '51 *de Roberto Rossellini*, conferenza tenuta al convegno dedicato a *"Cinéma et Histoire"*, Cerisy-la-Salle, 5-12 giugno 1997 (di prossima pubblicazione negli Atti a cura di Jean-Pierre Bertin-Maghit e Béatrice Fleury-Vilatte, *Cinéma, Histoire*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris).
3. Cfr. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitäts-Druckerei, Konstanz, 1967 (trad. it., *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli, 1969).
4. Cfr. Adriano Aprà, *Un po' di filologia rosselliniana*, «M.N.C. Cinema Massimo», 0, 1989, pp. 14-17; e Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET, Torino, 1989, sulle disavventure di *Stromboli*.
5. Cfr. per esempio Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris, 1992, pp. 505-506; o Alain Bergala (in collaborazione con Nathalie Bourgeois), *Les chemins d'Irène*, Ministère de la Culture, Ministère de l'Éducation Nationale, 1993. Segnaliamo che il testo di Claude Beylie uscito sui «Cahiers du Cinéma» (140, febbraio 1963), col titolo *Rossellini intégral*, è stato scritto in seguito alla proiezione alla Cinémathèque Française della nostra versione B.
6. Cfr. Adriano Aprà, *Un po' di filologia rosselliniana, cit.*
7. La Cinémathèque Française possiede anche una copia del film doppiato in francese (che potrebbe essere simile alla nostra versione H), una copia doppiata in italiano, e una copia doppiata in italiano e sottotitolata in francese.
8. La frase («...if a war breaks out, do you want to be thrown in a concentration camp?») è preceduta da: «You know very well how they've been investigating all these people everywhere...». Ora, in A e B, «all these people» sono chiaramente chiamati comunisti. I campi in questione, quindi, sarebbero campi per comunisti.
9. Questa versione è la sola che non ho potuto visionare personalmente; il suo proprietario, Tag Gallagher, lo ha cortesemente fatto per me.
10. Una copia della sceneggiatura, scritta in italiano, è conservata con il trattamento presso l'Archivio Antonio Pietrangeli (Comune di Cesena, Sezione cinema, Forlì), e presenta notevoli differenze con il film; sulla sua genesi, movimentata quasi quanto la storia delle versioni di *Europa '51*, si veda Dagrada, *Le philologue, l'Histoire et la censure. A propos d'* Europa '51 *de Roberto Rossellini, cit.* Quanto ai dialoghi inglesi, scritti da Donald Ogden Stewart, talvolta divergono da quelli pronunciati in inglese durante le riprese, come si può dedurre dal movimento delle labbra.

11. È stato André Bazin (*Europe '51, cit.*) ad inaugurare in Francia la convinzione che *la* versione inglese fosse da considerarsi "originale"; Bazin, però, non conosceva tutte le varianti, né sapeva che di versioni inglesi ce n'è più d'una. Ancora oggi, sulla scia di Bazin, in Francia si considera *la* versione inglese di *Europa '51* come la versione originale.
12. Questa manifestazione non fu pubblicizzata sul «New York Times», ma in una colonna «*Of Local Interest*» fu segnalata la proiezione del film. Furono venduti pochi biglietti, poiché scopo della manifestazione era promuovere una politica di distribuzione di film italiani doppiati in inglese dall'Italian Film Export (IFE), che più tardi distribuì negli USA *The Greatest Love*.
Segnaliamo che su «Variety» del 24 settembre 1952 si legge che a Venezia la versione vista: «was Italo-dubbed, but English-language one also exists, and said to be more complete». Siccome il visto di censura dichiara un metraggio iniziale di 3220m, potremmo anche supporre che una versione più completa doppiata in inglese sia esistita, e che sia stata proiettata al Carnegie Theatre l'11 ottobre 1952.
13. In una lettera a Joseph Henry Steele, datata 14 dicembre 1952, Ingrid Bergman scrive: «We have once again redubbed the dialogue for *The Greatest Love* – I hope the last time! David [Selznick] saw it a few nights ago and said it was wonderful. It is doing a tremendous business in Italy, but... we don't get a cent of it!»; cfr. J. H. Steele, *Ingrid Bergman: An Intimate Portrait*, David McKay, New York, 1959, p. 311. Cfr. anche «Variety» del 13 gennaio 1954 (*Does Ingrid Still Ring Yank Paybox?*), dove si legge che «*Greatest Love* has been dubbed in Europe, using the original voices of Miss Bergman and Alexander Knox. Film was one of the entries of the Italian Film Festival at the Little Carnegie Theatre, N.Y., in late 1952. It has since been fitted with a new soundtrack».
14. *Europa '51* è però stato presentato all'Edimburgh Film Festival il 7 settembre 1953. Nel corso del tempo, il BFI ha proiettato il film tre volte (nel 1964, nel 1984, e nel 1985), e ogni volta ha importato la nostra versione D dalla Cineteca Nazionale di Roma (comunicazione personale di Elaine Burrows, National Film and Television Archive/BFI).
15. Un *pre-screening* fu effettuato da Selznick in Connecticut, un anno dopo la proiezione al Carnegie Theatre (cioè in ottobre 1953), ma il pubblico reagì molto male al doppiaggio (benché rifatto!). Malgrado le trattative di Rossellini con l'IFE (da cui aveva ricevuto un anticipo), David Selznick era stato contattato per la distribuzione americana di *Europa '51*; il *pre-screening*, tuttavia, fu disastroso. Un rapporto dettagliato insiste sulle reazioni negative dovute alla mancanza di sincronizzazione labiale, e suggerisce 7 cambiamenti (tra cui: rimontare la sequenza della cena per ridurne la mancanza di sincronizzazione; eliminare gli stornelli cantati [in inglese] «greeted by uproarious howls»; eliminare i riferimenti di Andrea alla lotte di classe; lavorare il dialogo tra Irene e il prete). *The Greatest Love* fu distribuito dall'IFE, senza i cambiamenti suggeriti in questo rapporto (tranne, forse, quello sul dialogo tra Irene e il prete, se consideriamo la nostra versione F), ma il doppiaggio fu ancora criticato.
16. Effettivamente, il doppiaggio inglese fu accolto male sempre. Cfr., tra l'altro, la testimonianza di Aldo Tonti (in Franca Faldini e Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 251), sulle reazioni del pubblico durante la prima a New York.
17. Questa lettera ci è stata messa cortesemente a disposizione dal senatore Andreotti. Gli altri punti in essa sollevati sono i seguenti: la necessità di distinguere tra socialismo e comunismo; la funzione positiva svolta da Andrea nella guarigione del povero bimbo malato (come se i comunisti fossero i soli ad amare la povera gente e non esistesse invece «in tutto il mondo civile» una tradizione cattolica votata all'esercizio della carità); il fatto che alla fine, mentre la povera gente sosta sotto la finestra di Irene fremendo per l'ingiustizia commessa, il prete si allontana con la famiglia della donna... Ora, questo ultimo punto (su cui il senatore non ha un ricordo preciso) fa evidentemente problema, perché in tutte le versioni conosciute il prete non si allontana con la famiglia di Irene ma sosta coi poveri... Al momento, tuttavia, non possiamo sapere se quell'accenno al prete che si allontana con la famiglia di Irene derivi da una svista di Andreotti (effettivamente, in un primo momento, il prete si allontana con la famiglia di Irene, poi incrocia i poveri e rimane con loro...); oppure se derivi dal fatto che Rossellini aveva veramente girato un altro finale, poi modificato in seguito a questo appunto. In questo caso, avremmo forse davvero una versione "originale", precedente a Venezia.
18. Cfr. la nota precedente.
19. In proposito, una testimonianza di padre Morlion è raccolta da Mario Arosio ne «La Rivista del Cinematografo», 7-8, luglio-agosto 1977, pp. 306-307, dedicata a *Vita e opere di un maestro del cinema: Rossellini*. Sollecitato da questa testimonianza, in cui Morlion si attribuisce nuove riprese per il finale di *Stromboli*, il gesuita padre Virgilio Fantuzzi ha raccolto altre testimonianze secondo cui, in seguito a una proie-

zione privata del film, furono decise alcune modifiche. Tali modifiche sarebbero poi effettivamente state apportate dallo stesso Morlion, che diresse Ingrid Bergman personalmente. Parallelamente a padre Fantuzzi, anche Adriano Aprà ha svolto una ricerca su queste modifiche, e messo a punto un découpage comparativo. Le ricerche di padre Fantuzzi e di Aprà sono inedite; ringrazio i loro autori che me ne hanno comunicato l'esistenza.

20. Segnaliamo in particolare Gian Luigi Rondi, che elogia il film su «Il Tempo» del 13 settembre 1952, e su «La Fiera Letteraria» del 19 gennaio 1953; e Mino Doletti, che da Venezia («Film d'oggi», settembre 1952) fa allusione alla necessità di apportare modifiche, ma non esprime un giudizio troppo negativo.

21. Il 1° gennaio 1954 le sale italiane erano in tutto 9.888; il prezzo medio del biglietto era di 161,9 lire, così distribuite: 64,6 lire (sale municipali); 167,3 lire (sale industriali); 86,3 lire (sale ENAL); 105,9 lire (sale parrocchiali); 91,5 lire (altro). Il mercato delle sale parrocchiali doveva essere considerato concorrenziale, se una circolare della Presidenza del Consiglio (datata 23 maggio 1950) regolava la loro programmazione come segue: divieto di attribuire la licenza a laici; obbligo di programmare esclusivamente i film ammessi dall'Autorità Ecclesiastica; limitazione della pubblicità nei comuni dove esistano sale industriali; divieto di proiettare più di tre giorni alla settimana, ad esclusione delle domeniche e delle feste religiose.

22. Diversamente da un film E (Escluso), in caso di classificazione AR (Adulti con Riserva) un film poteva effettivamente essere proiettato nei circuiti parrocchiali, per esempio la sera o durante una programmazione culturale seguita da dibattito.

23. In generale, il fatto che alla fine il prete rimane coi poveri fu notato, e apprezzato dal mondo cattolico. In proposito, cfr. qui la nota 17.

24. Benché evidentemente non abbastanza, se nel rapporto Selznick si insiste ancora su questo punto (cfr. qui la nota 15).

25. Cfr. anche la recensione apparsa, sul numero di aprile del 1954, della rivista americana «Catholic World», mediamente positiva.

26. Cfr. CCC, *Répertoire général des films. 1953-1954*, Editions Pensée Vraie, Paris. Nel Canada francofono, dove il film esce col titolo *Son grand amour*, la classificazione ottenuta è sempre per "Adulti" (senza riserva), e la scheda del Centre Catholique National (secteur français) termina con parole simili a quelle della scheda francese.

27. La testimonianza di padre Morlion è apparsa su «La Rivista del Cinematografo» (*Vita e opere di un maestro del cinema: Rossellini, cit.*). A proposito di San Francesco, cfr. in particolare l'*Entretien avec Roberto Rossellini*, di Maurice Schérer [Eric Rohmer] e François Truffaut, «Cahiers du Cinéma», 37, luglio 1954, p. 7 (trad. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987). Il riferimento a Marcuse (cfr. *Una panorámica de la historia. Entervista con Rossellini*, a cura di Francisco Llinás e Miguel Marías, «Nuestro Cine», 95, marzo 1972; trad. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo, cit.*) pone un problema perché Rossellini non indica un titolo preciso; forse pensava al saggio su "L'autorità della famiglia" uscito nel 1936 in *Studien über Autorität und Familien* (a cura di Horkheimer), oppure a *Reason and Revolution* (1941), dove confluisce una prima sintesi della riflessione del filosofo tedesco. L'aneddoto del commerciante di stoffe, molto citato, si trova anche nell'intervista suddetta di Maurice Schérer e François Truffaut. Le dichiarazioni rosselliniane a proposito del sottotitolo si trovano in *Europa '51 o la tragedia del conformismo*, in *Rossellini in peccato mortale*, «Rassegna del film», 1, 1952.

28. Il cambiamento di nome da Puglisi a Strada potrebbe dipendere dalla volontà di scegliere un nome "neutro". Puglisi, che ricorda Pugliesi, è un nome del sud d'Italia, e la maggior parte degli italo-americani, di origine meridionale, poteva non apprezzare questo nome per il padre di un giovane delinquente (questo criterio ha guidato spesso la scelta dei nomi propri nel doppiaggio tra Italia e Stati Uniti).

29. Esemplare, in proposito, la recensione di Guido Aristarco («Cinema Nuovo» del 15 dicembre 1952). Ma si può dire che in generale tutta la critica di sinistra fu abbastanza dura con il film; cfr., tra gli altri, Tommaso Chiaretti ne «L'Unità» del 14 settembre 1952 e del 9 gennaio 1953, Luigi Fossati nell'«Avanti!» del 14 settembre 1952, e Mario Gallo nell'«Avanti!» del 9 gennaio 1953; Antonello Trombadori in «Vie Nuove», 3, del 18 gennaio 1953 (che ironizza sul ruolo dello sceneggiatore "liberale" Mario Pannunzio nella delineazione del personaggio del "comunista"); o ancora Fernaldo Di Giammatteo nella «Rassegna del film», 10, gennaio 1953.

30. I cambiamenti riportati alle parole pronunciate dal prete, invece, sono sempre discutibili e dove riparano un torto fanno un altro danno.

A) "EUROPA '51"
Doppiaggio italiano

35mm
ASAC (Venezia)
3183.8mt/116m22sec

Esterno notte
Una strada di Roma

CL Una strada.
FI Un uomo e una donna di mezza età attraversano la strada; la donna si lamenta per lo sciopero degli autobus:
Donna: «Aho! Nun ce la faccio più, c'ho le gambe rotte. Che è 'sto sciopero...?».
Uomo: «Perché tu non c'hai 'na coscienza sociale».
Donna: «Perché tu ce l'hai la coscienza sociale?».
Uomo: «Sicuro che ce l'ho!».
Donna: «E le gambe nun te fanno male?».
Uomo: «Eccome no!».
CL In quel mentre, l'uomo e la donna incrociano la macchina di Irene Gérard, che rientra a casa.

Interno notte
Casa Gérard

Irene attende ospiti e controlla che tutto sia pronto per la cena. Saluta il figlio Michel distrattamente; gli chiede se ha fatto i compiti, e Michel risponde: «**Sì**».

Irene avvisa George, suo marito, che ha dovuto invitare anche zia Margaret e il cugino Andrea.

PP Irene (voce FC di George): «...Tu hai una particolare simpatia per Andrea e le sue...».
PP George (a labbra chiuse) «...Idee».
PP Irene: «Ma forse davanti a sua madre non si metterà ad arringare la folla».

B) "EUROPA '51"
Doppiaggio italiano

35mm
CN (Roma)
3134mt/114m32sec

Esterno notte
Una strada di Roma

CL Una strada.
FI Un uomo e una donna di mezza età attraversano la strada; la donna si lamenta per lo sciopero degli autobus:
Donna: «Aho! Nun ce la faccio più, c'ho le gambe rotte. Che è 'sto sciopero...?».
Uomo: «Perché tu non c'hai 'na coscienza sociale».
Donna: «Perché tu ce l'hai la coscienza sociale?».
Uomo: «Sicuro che ce l'ho!».
Donna: «E le gambe nun te fanno male?».
Uomo: «Eccome no!».
CL In quel mentre, l'uomo e la donna incrociano la macchina di Irene Gérard, che rientra a casa.

Interno notte
Casa Gérard

Irene attende ospiti e controlla che tutto sia pronto per la cena. Saluta il figlio Michel distrattamente; gli chiede se ha fatto i compiti, e Michel risponde: «**Sì**».

Irene avvisa George, suo marito, che ha dovuto invitare anche zia Margaret e il cugino Andrea.

PP Irene (voce FC di George): «...Tu hai una particolare simpatia per Andrea e le sue...».
PP George (a labbra chiuse) «...Idee».
PP Irene: «Ma forse davanti a sua madre non si metterà ad arringare la folla».

C) EUROPE '51
Doppiaggio inglese

St. francesi
35mm
CF (Parigi)

Esterno notte
Una strada di Roma

Prime due inquadrature assenti

CL Un uomo e una donna di mezza età incrociano la macchina di Irene Gérard che rientra a casa.

Interno notte
Casa Gérard

Irene attende ospiti e controlla che tutto sia pronto per la cena. Saluta il figlio Michel distrattamente; gli chiede se ha fatto i compiti, e Michel risponde: «**No**».

Irene avvisa George, suo marito, che ha dovuto invitare anche zia Margaret e il cugino Andrea.

Due inquadrature assenti

PP Irene: «May be with his mother here he won't make any soap box speaches».

D) "EUROPE '51"
Doppiaggio inglese

35mm
CN (Roma)
2990.6mt/109m18sec

Esterno notte
Una strada di Roma

Prime due inquadrature assenti

CL Un uomo e una donna di mezza età incrociano la macchina di Irene Gérard che rientra a casa.

Interno notte
Casa Gérard

Irene attende ospiti e controlla che tutto sia pronto per la cena. Saluta il figlio Michel distrattamente; gli chiede se ha fatto i compiti, e Michel risponde: «**No**».

Irene avvisa George, suo marito, che ha dovuto invitare anche zia Margaret e il cugino Andrea.

Due inquadrature assenti

PP Irene: «May be with his mother here he won't make any soap box speaches».

E) THE GREATEST LOVE
Doppiaggio inglese

35mm
MoMA (New York, N. Y.)

Esterno notte
Una strada di Roma

Prime due inquadrature assenti

CL Un uomo e una donna di mezza età incrociano la macchina di Irene Gérard che rientra a casa.

Interno notte
Casa Gérard

Irene attende ospiti e controlla che tutto sia pronto per la cena. Saluta il figlio Michel distrattamente; gli chiede se ha fatto i compiti, e Michel risponde: «**No**».

Irene avvisa George, suo marito, che ha dovuto invitare anche zia Margaret e il cugino Andrea.

Due inquadrature assenti

PP Irene: «May be with his mother here he won't make any soap box speaches».

F) THE GREATEST LOVE
Doppiaggio inglese

16mm
Arch. Privato (Newton, MA.)

Esterno notte
Una strada di Roma

Prime due inquadrature assenti

CL Un uomo e una donna di mezza età incrociano la macchina di Irene Gérard che rientra a casa.

Interno notte
Casa Gérard

Irene attende ospiti e controlla che tutto sia pronto per la cena. Saluta il figlio Michel distrattamente; gli chiede se ha fatto i compiti, e Michel risponde: «**No**».

Irene avvisa George, suo marito, che ha dovuto invitare anche zia Margaret e il cugino Andrea.

Due inquadrature assenti

PP Irene: «May be with his mother here he won't make any soap box speaches».

A) "EUROPA '51"

Michel vorrebbe parlarle ma Irene lo tratta sbrigativamente; davanti allo specchio Michel simula il suicidio.

Arrivano gli invitati. Gli Orange hanno portato un trenino a Michel, che lo ignora.

Una inquadratura più breve

MPP/PA Luciana: «Vogliamo provarlo noi il trenino?».
George e Luciana si dirigono FC per giocare col trenino.

A tavola, la signora Orange interroga Andrea sul futuro della pace; Irene spiega che Andrea è un uomo di sinistra.

Due inquadrature assenti
Una inquadratura più breve

MPP George (voce di Yvonne Orange FC): «Socialista?».
MPP Irene: «Peggio, ho paura...».

MPP George.

MPP Irene. La domestica si avvicina a Irene per dirle che Michel chiede di lei.

Nella sua stanza, Michel si finge malato, ma Irene lo smaschera. Lui la aggredisce, lei lo picchia e lo lascia solo in lacrime.

B) "EUROPA '51"

Michel vorrebbe parlarle ma Irene lo tratta sbrigativamente; davanti allo specchio Michel simula il suicidio.

Arrivano gli invitati. Gli Orange hanno portato un trenino a Michel, che lo ignora.

Una inquadratura più breve

MPP/PA Luciana: «Vogliamo provarlo noi il trenino?».
George e Luciana si dirigono FC per giocare col trenino.

A tavola, la signora Orange interroga Andrea sul futuro della pace; Irene spiega che Andrea è un uomo di sinistra.

Due inquadrature assenti
Una inquadratura più breve

MPP George (voce di Yvonne Orange FC): «Socialista?».
MPP Irene: «Peggio, ho paura...».

MPP George.

MPP Irene. La domestica si avvicina a Irene per dirle che Michel chiede di lei.

Nella sua stanza, Michel si finge malato, ma Irene lo smaschera. Lui la aggredisce, lei lo picchia e lo lascia solo in lacrime.

C) EUROPE '51

Michel vorrebbe parlarle ma Irene lo tratta sbrigativamente; davanti allo specchio Michel simula il suicidio.

Arrivano gli invitati. Gli Orange hanno portato un trenino a Michel, che lo ignora.

MPP/PA Luciana chiede a George: «What's the matter with Michel? Doesn't he like his new train?».
George: «Oh, he's in one of his moods I guess. It's such a lovely train too».
Luciana: «Yeah, just seeing it makes me feel like a child again. I'd like to try it out».
George: «Shall we go?».
Luciana: «Let's».
George e Luciana si dirigono FC per giocare col trenino.

A tavola, la signora Orange interroga Andrea sul futuro della pace; Irene spiega che Andrea è «slightly radical».

MPP George (voce di Yvonne Orange FC): «Oh, a socialist!».
MPP Irene: «Worse than that, I'm afraid...».
MPP Yvonne Orange.
MPP Andrea.
MPP George.
MF/MPP Irene: «You see how a good hostess I am! a rein diplomat. I put the dove of peace on my left, and the Marshall plan on my right, and somewhere in the middle I put a neutral butter state like Switzerland, and look what happens».
La domestica si avvicina a Irene per dirle che Michel chiede di lei.

Nella sua stanza, Michel si finge malato, ma Irene lo smaschera. Lui la aggredisce, lei lo picchia e lo lascia solo in lacri-

D) "EUROPE '51"

Michel vorrebbe parlarle ma Irene lo tratta sbrigativamente; davanti allo specchio Michel simula il suicidio.

Arrivano gli invitati. Gli Orange hanno portato un trenino a Michel, che lo ignora.

MPP/PA Luciana chiede a George: «What's the matter with Michel? Doesn't he like his new train?».
George: «Oh, he's in one of his moods I guess. It's such a lovely train too».
Luciana: «Yeah, just seeing it makes me feel like a child again. I'd like to try it out».
George: «Shall we go?».
Luciana: «Let's».
George e Luciana si dirigono FC per giocare col trenino.

A tavola, la signora Orange interroga Andrea sul futuro della pace; Irene spiega che Andrea è «slightly radical».

MPP George (voce di Yvonne Orange FC): «Oh, a socialist!».
MPP Irene: «Worse than that, I'm afraid...».
MPP Yvonne Orange.
MPP Andrea.
MPP George.
MF/MPP Irene: «You see how a good hostess I am! a rein diplomat. I put the dove of peace on my left, and the Marshall plan on my right, and somewhere in the middle I put a neutral butter state like Switzerland, and look what happens».
La domestica si avvicina a Irene per dirle che Michel chiede di lei.

Nella sua stanza, Michel si finge malato, ma Irene lo smaschera. Lui la aggredisce, lei lo picchia e lo lascia solo in lacri-

E) THE GREATEST LOVE

Michel vorrebbe parlarle ma Irene lo tratta sbrigativamente; davanti allo specchio Michel simula il suicidio.

Arrivano gli invitati. Gli Orange hanno portato un trenino a Michel, che lo ignora.

MPP/PA Luciana chiede a George: «What's the matter with Michel? Doesn't he like his new train?».
George: «Oh, he's in one of his moods I guess. It's such a lovely train too».
Luciana: «Yeah, just seeing it makes me feel like a child again. I'd like to try it out».
George: «Shall we go?».
Luciana: «Let's».
George e Luciana si dirigono FC per giocare col trenino.

A tavola, la signora Orange interroga Andrea sul futuro della pace; Irene spiega che Andrea è «slightly radical».

MPP George (voce di Yvonne Orange FC): «Oh, a socialist!».
MPP Irene: «Worse than that, I'm afraid...».
MPP Yvonne Orange.
MPP Andrea.
MPP George.
MF/MPP Irene: «You see how a good hostess I am! a rein diplomat. I put the dove of peace on my left, and the Marshall plan on my right, and somewhere in the middle I put a neutral butter state like Switzerland, and look what happens».
La domestica si avvicina a Irene per dirle che Michel chiede di lei.

Nella sua stanza, Michel si finge malato, ma Irene lo smaschera. Lui la aggredisce, lei lo picchia e lo lascia solo in lacri-

F) THE GREATEST LOVE

Michel vorrebbe parlarle ma Irene lo tratta sbrigativamente; davanti allo specchio Michel simula il suicidio.

Arrivano gli invitati. Gli Orange hanno portato un trenino a Michel, che lo ignora.

MPP/PA Luciana chiede a George: «What's the matter with Michel? Doesn't he like his new train?».
George: «Oh, he's in one of his moods I guess. It's such a lovely train too».
Luciana: «Yeah, just seeing it makes me feel like a child again. I'd like to try it out».
George: «Shall we go?».
Luciana: «Let's».
George e Luciana si dirigono FC per giocare col trenino.

A tavola, la signora Orange interroga Andrea sul futuro della pace; Irene spiega che Andrea è «slightly radical».

MPP George (voce di Yvonne Orange FC): «Oh, a socialist!».
MPP Irene: «Worse than that, I'm afraid...».
MPP Yvonne Orange.
MPP Andrea.
MPP George.
MF/MPP Irene: «You see how a good hostess I am! a rein diplomat. I put the dove of peace on my left, and the Marshall plan on my right, and somewhere in the middle I put a neutral butter state like Switzerland, and look what happens».
La domestica si avvicina a Irene per dirle che Michel chiede di lei.

Nella sua stanza, Michel si finge malato, ma Irene lo smaschera. Lui la aggredisce, lei lo picchia e lo lascia solo in lacri-

A) "EUROPA '51"

A tavola, si discute di modelli educativi. La domestica irrompe gridando che Michel si è fatto male, e tutti corrono verso il giroscale.

Esterno notte

In macchina verso l'ospedale.

Interno notte
Ospedale

Michel ha una frattura. È trattenuto per la notte.

Interno giorno
Casa Gérard

Michel è tornato a casa. Andrea fa visita a Irene e le confida che secondo il medico dell'ospedale Michel ha voluto suicidarsi per attirare l'attenzione della madre. Irene capisce che è vero, accorre al richiamo del figlio, si rannicchia accanto a lui e ricorda il tempo in cui stavano sempre insieme.

Dissolvenza incrociata

George raggiunge Irene; escono dalla stanza del figlio e lei gli dice che Michel ha tentato di suicidarsi. George lo esclude ma in quel momento irrompe la domestica: Michel è morto.

Interno notte
Casa Gérard

Diverso montaggio
Un PP in più
Durata inferiore

La domestica porta il vassoio con la cena alla madre di Ire-

B) "EUROPA '51"

A tavola, si discute di modelli educativi. La domestica irrompe gridando che Michel si è fatto male, e tutti corrono verso il giroscale.

Esterno notte

In macchina verso l'ospedale.

Interno notte
Ospedale

Michel ha una frattura. È trattenuto per la notte.

Interno giorno
Casa Gérard

Michel è tornato a casa. Andrea fa visita a Irene e le confida che secondo il medico dell'ospedale Michel ha voluto suicidarsi per attirare l'attenzione della madre. Irene capisce che è vero, accorre al richiamo del figlio, si rannicchia accanto a lui e ricorda il tempo in cui stavano sempre insieme.

Stacco

George raggiunge Irene; escono dalla stanza del figlio e lei gli dice che Michel ha tentato di suicidarsi. George lo esclude ma in quel momento irrompe la domestica: Michel è morto.

Interno notte
Casa Gérard

Diverso montaggio
Un PP in più
Durata inferiore

La domestica porta il vassoio con la cena alla madre di Ire-

C) EUROPE '51

me. Al termine della lite, la frase «shame on you... you're all naked!» pronunciata da Michel si ode chiaramente.

A tavola, si discute di modelli educativi. La domestica irrompe gridando che Michel si è fatto male, e tutti corrono verso il giroscale.

Esterno notte

In macchina verso l'ospedale.

Interno notte
Ospedale

Michel ha una frattura. È trattenuto per la notte.

Interno giorno
Casa Gérard

Michel è tornato a casa. Andrea fa visita a Irene e le confida che secondo il medico dell'ospedale Michel ha voluto suicidarsi per attirare l'attenzione della madre. Irene capisce che è vero, accorre al richiamo del figlio, si rannicchia accanto a lui e ricorda il tempo in cui stavano sempre insieme.

Dissolvenza incrociata

George raggiunge Irene; escono dalla stanza del figlio e lei gli dice che Michel ha tentato di suicidarsi. George lo esclude ma in quel momento irrompe la domestica: Michel è morto.

Interno notte
Casa Gérard

La domestica porta il vassoio con la cena alla madre di Ire-

D) "EUROPE '51"

me. Al termine della lite, la frase «**Stop immediately!**» pronunciata da Irene copre la frase: «Shame on you... you're all naked!» pronunciata da Michel.

A tavola, si discute di modelli educativi. La domestica irrompe gridando che Michel si è fatto male, e tutti corrono verso il giroscale.

Esterno notte

In macchina verso l'ospedale.

Interno notte
Ospedale

Michel ha una frattura. È trattenuto per la notte.

Interno giorno
Casa Gérard

Michel è tornato a casa. Andrea fa visita a Irene e le confida che secondo il medico dell'ospedale Michel ha voluto suicidarsi per attirare l'attenzione della madre. Irene capisce che è vero, accorre al richiamo del figlio, si rannicchia accanto a lui e ricorda il tempo in cui stavano sempre insieme.

Dissolvenza incrociata

George raggiunge Irene; escono dalla stanza del figlio e lei gli dice che Michel ha tentato di suicidarsi. George lo esclude ma in quel momento irrompe la domestica: Michel è morto.

Interno notte
Casa Gérard

La domestica porta il vassoio con la cena alla madre di Ire-

E) THE GREATEST LOVE

me. Al termine della lite, la frase «**Stop immediately!**» pronunciata da Irene copre la frase: «Shame on you... you're all naked!» pronunciata da Michel.

A tavola, si discute di modelli educativi. La domestica irrompe gridando che Michel si è fatto male, e tutti corrono verso il giroscale.

Esterno notte

In macchina verso l'ospedale.

Interno notte
Ospedale

Michel ha una frattura. È trattenuto per la notte.

Interno giorno
Casa Gérard

Michel è tornato a casa. Andrea fa visita a Irene e le confida che secondo il medico dell'ospedale Michel ha voluto suicidarsi per attirare l'attenzione della madre. Irene capisce che è vero, accorre al richiamo del figlio, si rannicchia accanto a lui e ricorda il tempo in cui stavano sempre insieme.

Dissolvenza incrociata

George raggiunge Irene; escono dalla stanza del figlio e lei gli dice che Michel ha tentato di suicidarsi. George lo esclude ma in quel momento irrompe la domestica: Michel è morto.

Interno notte
Casa Gérard

La domestica porta il vassoio con la cena alla madre di Ire-

F) THE GREATEST LOVE

me. Al termine della lite, la frase «**Stop immediately!**» pronunciata da Irene copre la frase: «Shame on you... you're all naked!» pronunciata da Michel.

A tavola, si discute di modelli educativi. La domestica irrompe gridando che Michel si è fatto male, e tutti corrono verso il giroscale.

Esterno notte

In macchina verso l'ospedale.

Interno notte
Ospedale

Michel ha una frattura. È trattenuto per la notte.

Interno giorno
Casa Gérard

Michel è tornato a casa. Andrea fa visita a Irene e le confida che secondo il medico dell'ospedale Michel ha voluto suicidarsi per attirare l'attenzione della madre. Irene capisce che è vero, accorre al richiamo del figlio, si rannicchia accanto a lui e ricorda il tempo in cui stavano sempre insieme.

Dissolvenza incrociata

George raggiunge Irene; escono dalla stanza del figlio e lei gli dice che Michel ha tentato di suicidarsi. George lo esclude ma in quel momento irrompe la domestica: Michel è morto.

Interno notte
Casa Gérard

La domestica porta il vassoio con la cena alla madre di Ire-

A) "EUROPA '51"

ne, Mrs Hamilton, accorsa dopo la sciagura.
CM Mrs Hamilton controlla il cibo, poi dice di portarlo alla figlia, e commenta: «Non può mica vivere solo di aranciate».
PP Mrs Hamilton.

CM George si alza e dice: «Vado a vederla».

George raggiunge Irene in camera da letto, e la esorta a reagire; poi riceve una telefonata di lavoro e la lascia sola. Il telefono suona di nuovo: è Andrea; Irene vuole vederlo subito.

Esterno notte
Campidoglio

In macchina, Andrea e Irene raggiungono piazza del Campidoglio. Irene si accusa della morte del figlio; Andrea invece accusa la società che permette tanti orrori, e racconta di un bambino che rischia di morire perché i genitori non possono comperargli una medicina molto costosa. Irene si offre di aiutarlo.

Interno notte
Casa Gérard

Irene rientra di soppiatto, ma George l'aspettava ed esplode in una scenata. Poi si calma ed esorta la moglie all'aiuto reciproco.

B) "EUROPA '51"

ne, Mrs Hamilton, accorsa dopo la sciagura.
CM Mrs Hamilton controlla il cibo, poi dice di portarlo alla figlia, e commenta: «Non può mica vivere solo di aranciate».
PP Mrs Hamilton.

CM George si alza e dice: «Vado a vederla».

George raggiunge Irene in camera da letto, e la esorta a reagire; poi riceve una telefonata di lavoro e la lascia sola. Il telefono suona di nuovo: è Andrea; Irene vuole vederlo subito.

Esterno notte
Campidoglio

In macchina, Andrea e Irene raggiungono piazza del Campidoglio. Irene si accusa della morte del figlio; Andrea invece accusa la società che permette tanti orrori, e racconta di un bambino che rischia di morire perché i genitori non possono comperargli una medicina molto costosa. Irene si offre di aiutarlo.

Interno notte
Casa Gérard

Irene rientra di soppiatto, ma George l'aspettava ed esplode in una scenata. Poi si calma ed esorta la moglie all'aiuto reciproco.

C) EUROPE '51

ne, Mrs Hamilton, accorsa dopo la sciagura.
CM Mrs Hamilton controlla il cibo, poi dice di portarlo alla figlia, e commenta: «She can't go on living on fruit juice! Poor Irene, she hasn't changed one bit. Ever since she was a child, she would run away and hide when she was sad, when things went wrong. I remember one time, we spent a whole day looking for her. She was hiding in the attic. Till this day she has never told me what she was doing up there».
George: «I know, I know, Michel used to be the same way».
Rientra la domestica, e si rivolge a Mrs Hamilton: «She asked me to leave the supper in the room. She said she'll eat later».
George si alza e dice: «Excuseme».

George raggiunge Irene in camera da letto, e la esorta a reagire; poi riceve una telefonata di lavoro e la lascia sola. Il telefono suona di nuovo: è Andrea; Irene vuole vederlo subito.

Esterno notte
Campidoglio

In macchina, Andrea e Irene raggiungono piazza del Campidoglio. Irene si accusa della morte del figlio; Andrea invece accusa la società che permette tanti orrori, e racconta di un bambino che rischia di morire perché i genitori non possono comperargli una medicina molto costosa. Irene si offre di aiutarlo.

Interno notte
Casa Gérard

Irene rientra di soppiatto, ma George l'aspettava, ed esplode in una scenata. Poi si calma, **offre alla moglie il suo aiuto**, e la esorta all'aiuto reciproco.

D) "EUROPE '51"

ne, Mrs Hamilton, accorsa dopo la sciagura.
CM Mrs Hamilton controlla il cibo, poi dice di portarlo alla figlia, e commenta: «She can't go on living on fruit juice! Poor Irene, she hasn't changed one bit. Ever since she was a child, she would run away and hide when she was sad, when things went wrong. I remember one time, we spent a whole day looking for her. She was hiding in the attic. Till this day she has never told me what she was doing up there». George: «I know, I know, Michel used to be the same way». Rientra la domestica, e si rivolge a Mrs Hamilton: «She asked me to leave the supper in the room. She said she'll eat later». George si alza e dice: «Excuseme».

George raggiunge Irene in camera da letto, e la esorta a reagire; poi riceve una telefonata di lavoro e la lascia sola. Il telefono suona di nuovo: è Andrea; Irene vuole vederlo subito.

Esterno notte
Campidoglio

In macchina, Andrea e Irene raggiungono piazza del Campidoglio. Irene si accusa della morte del figlio; Andrea invece accusa la società che permette tanti orrori, e racconta di un bambino che rischia di morire perché i genitori non possono comperargli una medicina molto costosa. Irene si offre di aiutarlo.

Interno notte
Casa Gérard

Irene rientra di soppiatto, ma George l'aspettava ed esplode in una scenata. Poi si calma, **offre alla moglie il suo aiuto**, e la esorta all'aiuto reciproco.

E) THE GREATEST LOVE

ne, Mrs Hamilton, accorsa dopo la sciagura.
CM Mrs Hamilton controlla il cibo, poi dice di portarlo alla figlia, e commenta: «She can't go on living on fruit juice! Poor Irene, she hasn't changed one bit. Ever since she was a child, she would run away and hide when she was sad, when things went wrong. I remember one time, we spent a whole day looking for her. She was hiding in the attic. Till this day she has never told me what she was doing up there». George: «I know, I know, Michel used to be the same way». Rientra la domestica, e si rivolge a Mrs Hamilton: «She asked me to leave the supper in the room. She said she'll eat later». George si alza e dice: «Excuseme».

George raggiunge Irene in camera da letto, e la esorta a reagire; poi riceve una telefonata di lavoro e la lascia sola. Il telefono suona di nuovo: è Andrea; Irene vuole vederlo subito.

Esterno notte
Campidoglio

In macchina, Andrea e Irene raggiungono piazza del Campidoglio. Irene si accusa della morte del figlio; Andrea invece accusa la società che permette tanti orrori, e racconta di un bambino che rischia di morire perché i genitori non possono comperargli una medicina molto costosa. Irene si offre di aiutarlo.

Interno notte
Casa Gérard

Irene rientra di soppiatto, ma George l'aspettava ed esplode in una scenata. Poi si calma, **offre alla moglie il suo aiuto**, e la esorta all'aiuto reciproco.

F) THE GREATEST LOVE

ne, Mrs Hamilton, accorsa dopo la sciagura.
CM Mrs Hamilton controlla il cibo, poi dice di portarlo alla figlia, e commenta: «She can't go on living on fruit juice! Poor Irene, she hasn't changed one bit. Ever since she was a child, she would run away and hide when she was sad, when things went wrong. I remember one time, we spent a whole day looking for her. She was hiding in the attic. Till this day she has never told me what she was doing up there». George: «I know, I know, Michel used to be the same way». Rientra la domestica, e si rivolge a Mrs Hamilton: «She asked me to leave the supper in the room. She said she'll eat later». George si alza e dice: «Excuseme».

George raggiunge Irene in camera da letto, e la esorta a reagire; poi riceve una telefonata di lavoro e la lascia sola. Il telefono suona di nuovo: è Andrea; Irene vuole vederlo subito.

Esterno notte
Campidoglio

In macchina, Andrea e Irene raggiungono piazza del Campidoglio. Irene si accusa della morte del figlio; Andrea invece accusa la società che permette tanti orrori, e racconta di un bambino che rischia di morire perché i genitori non possono comperargli una medicina molto costosa. Irene si offre di aiutarlo.

Interno notte
Casa Gérard

Irene rientra di soppiatto, ma George l'aspettava ed esplode in una scenata. Poi si calma, **offre alla moglie il suo aiuto**, e la esorta all'aiuto reciproco.

A) "EUROPA '51"

Esterno giorno
Primavalle

MF Irene in piedi in autobus; Andrea è dietro di lei.
CM Irene e Andrea scendono dall'autobus. Accompagnati da una ragazzina, attraversano la borgata e raggiungono il lotto dove vivono i Galli.

Interno giorno
La stanza dei Galli

Irene e Andrea consegnano il denaro per curare il bimbo malato.

Interno giorno
Redazione

Rientrando, Irene e Andrea si fermano al giornale. Irene dice che occorre dare ai Galli una «speranza», mentre Andrea insiste che occorre loro una «coscienza». Poi presta a Irene un libro.

Interno giorno
Casa Gérard

Irene serve il caffè in salotto quando Andrea telefona per comunicarle che il bimbo dei Galli è guarito. La madre la rimprovera per le sue nuove amicizie, e per le sue nuove letture.

Diverso montaggio
Durata inferiore

PA Mrs Hamilton: «Dimmi Irene, ho visto in giro qui per casa certi libri, certi giornali, che cosa hai in mente?».
Irene: «Non faccio nulla di male mamma».
Mrs Hamilton: «Sentimi bene – dammi il lavorò – ma lo sai che li hanno arrestati tutti i comunisti in America? Io capisco, dopo quello che ti è successo, ma arrivare a questo punto...».

B) "EUROPA '51"

Esterno giorno
Primavalle

MF Irene in piedi in autobus; Andrea è dietro di lei.
CM Irene e Andrea scendono dall'autobus. Accompagnati da una ragazzina, attraversano la borgata e raggiungono il lotto dove vivono i Galli.

Interno giorno
La stanza dei Galli

Irene e Andrea consegnano il denaro per curare il bimbo malato.

Interno giorno
Redazione

Rientrando, Irene e Andrea si fermano al giornale. Irene dice che occorre dare ai Galli una «speranza», mentre Andrea insiste che occorre loro una «coscienza». Poi presta a Irene un libro.

Interno giorno
Casa Gérard

Irene serve il caffè in salotto quando Andrea telefona per comunicarle che il bimbo dei Galli è guarito. La madre la rimprovera per le sue nuove amicizie, e per le sue nuove letture.

Diverso montaggio
Durata inferiore

PA Mrs Hamilton: «Dimmi Irene, ho visto in giro qui per casa certi libri, certi giornali, che cosa hai in mente?».
Irene: «Non faccio nulla di male mamma».
Mrs Hamilton: «Sentimi bene – dammi il lavoro – ma lo sai che li hanno arrestati tutti i comunisti in America? Io capisco, dopo quello che ti è successo, ma arrivare a questo punto...».

C) EUROPE '51

Esterno giorno
Primavalle

Una inquadratura assente

CM Irene e Andrea scendono dall'autobus. Accompagnati da una ragazzina, attraversano la borgata e raggiungono il lotto dove vivono i Galli.

Interno giorno
La stanza dei Galli

Irene e Andrea consegnano il denaro per curare il bimbo malato.

Interno giorno
Redazione

Rientrando, Irene e Andrea si fermano al giornale. Irene dice che occorre dare ai Galli «hope», mentre Andrea insiste che occorre loro una «**knowledge of the class struggle**». Poi presta a Irene un libro.

Interno giorno
Casa Gérard

Irene serve il caffè in salotto quando Andrea telefona per comunicarle che il bimbo dei Galli è guarito. La madre la rimprovera per le sue nuove amicizie, e per le sue nuove letture.

PA Mrs Hamilton: «Now Irene, I've seen a lot of rather strange books and newspapers around the house».
Irene:«What's so strange about them?».
Mrs Hamilton: «Now you listen to me – give me my work please – I know you've been through a great deal, but there's a limit to everything, you mustn't forget who you are!

D) "EUROPE '51"

Esterno giorno
Primavalle

MF Irene in piedi in autobus; Andrea è dietro di lei.
CM Irene e Andrea scendono dall'autobus. Accompagnati da una ragazzina, attraversano la borgata e raggiungono il lotto dove vivono i Galli.

Interno giorno
La stanza dei Galli

Irene e Andrea consegnano il denaro per curare il bimbo malato.

Interno giorno
Redazione

Rientrando, Irene e Andrea si fermano al giornale. Irene dice che occorre dare ai Galli «hope», mentre Andrea insiste che occorre loro una «**knowledge of the class struggle**». Poi presta a Irene un libro.

Interno giorno
Casa Gérard

Irene serve il caffè in salotto quando Andrea telefona per comunicarle che il bimbo dei Galli è guarito. La madre la rimprovera per le sue nuove amicizie, e per le sue nuove letture.

PA Mrs Hamilton: «Now Irene, I've seen a lot of rather strange books and newspapers around the house».
Irene: «What's so strange about them?».
Mrs Hamilton: «Now you listen to me – give me my work please – I know you've been through a great deal, but there's a limit to everything, you mustn't forget who you are!

E) THE GREATEST LOVE

Esterno giorno
Primavalle

MF Irene in piedi in autobus; Andrea è dietro di lei.
CM Irene e Andrea scendono dall'autobus. Accompagnati da una ragazzina, attraversano la borgata e raggiungono il lotto dove vivono i Galli.

Interno giorno
La stanza dei Galli

Irene e Andrea consegnano il denaro per curare il bimbo malato.

Interno giorno
Redazione

Rientrando, Irene e Andrea si fermano al giornale. Irene dice che occorre dare ai Galli «hope», mentre Andrea insiste che occorre loro una «**knowledge of the class struggle**». Poi presta a Irene un libro.

Interno giorno
Casa Gérard

Irene serve il caffè in salotto quando Andrea telefona per comunicarle che il bimbo dei Galli è guarito. La madre la rimprovera per le sue nuove amicizie, e per le sue nuove letture.

PA Mrs Hamilton: «Now Irene, I've seen a lot of rather strange books and newspapers around the house».
Irene: «What's so strange about them?».
Mrs Hamilton: «Now you listen to me – give me my work please – I know you've been through a great deal, but there's a limit to everything, you mustn't forget who you are!

F) THE GREATEST LOVE

Esterno giorno
Primavalle

MF Irene in piedi in autobus; Andrea è dietro di lei.
CM Irene e Andrea scendono dall'autobus. Accompagnati da una ragazzina, attraversano la borgata e raggiungono il lotto dove vivono i Galli.

Interno giorno
La stanza dei Galli

Irene e Andrea consegnano il denaro per curare il bimbo malato.

Interno giorno
Redazione

Rientrando, Irene e Andrea si fermano al giornale. Irene dice che occorre dare ai Galli «hope», mentre Andrea insiste che occorre loro una «**knowledge of the class struggle**». Poi presta a Irene un libro.

Interno giorno
Casa Gérard

Irene serve il caffè in salotto quando Andrea telefona per comunicarle che il bimbo dei Galli è guarito. La madre la rimprovera per le sue nuove amicizie, e per le sue nuove letture.

PA Mrs Hamilton: «Now Irene, I've seen a lot of rather strange books and newspapers around the house».
Irene: «What's so strange about them?».
Mrs Hamilton: «Now you listen to me – give me my work please – I know you've been through a great deal, but there's a limit to everything, you mustn't forget who you are!

A) "EUROPA '51"

MF George (voce di Mrs Hamilton FC): «...Dimenticare chi sei, vuoi finire anche tu in un campo di concentramento se scoppia una guerra? Dammi retta, fa le valige e vieni con me in Inghilterra!».
MPP Irene: «Oh, mamma, ti prego!».

MF George: «Ma no, che c'entra questo adesso!».

MF Irene (andando verso la madre): «Ascoltami almeno tu mamma...».
MPP Irene: «...So bene quali sono i miei doveri...».
MPP Mrs Hamilton (voce di Irene, di schiena): «...Ma io cerco qualcosa... non capisci...?».

B) "EUROPA '51"

MF George (voce di Mrs Hamilton FC): «...Dimenticare chi sei, vuoi finire anche tu in un campo di concentramento se scoppia una guerra? Dammi retta, fa le valige e vieni con me in Inghilterra!».
MPP Irene: «Oh, mamma, ti prego!».

MF George: «Ma no, che c'entra questo adesso!».

MF Irene (andando verso la madre): «Ascoltami almeno tu mamma...».
MPP Irene: «...So bene quali sono i miei doveri...».
MPP Mrs Hamilton (voce di Irene, di schiena): «...Ma io cerco qualcosa... non capisci...?».

C) EUROPE '51

Why don't you pack your bags and come with me to England?».

Irene: «Oh, mother please...».
Mrs Hamilton: «I know you so well, it's just impossible to talk sense with you. You're going to do just what you want to do. If you keep on like this you're going to find yourself in a great deal trouble. Your cousin John thinks so too».
John: «Irene, your mother is quite right. You must be careful these days, you can't take chances».
Mrs Hamilton: «You know very well how they've been investigating all those people everywhere».
MF George (voce di Mrs Hamilton FC): «If a war breaks out, do you want to be thrown in a concentration camp?».
George: «But all this has nothing to do with it».
MPP Irene: «Now listen, just what are you accusing me of?» (alzandosi) «You talk to me as if I were discrediting, as if I were ruining the family name. I can feel you watching and spying me on every move I make, as if I were, I don't know what, crazy or something».

George: «But you must remember, Irene, you have certain responsibilities to all the family».
Irene: «Certainly I have, I know that» (andando verso la madre). «Let me explain to you mother...».
MPP Irene: «...I'm not hurting anyone...».
MPP Mrs Hamilton (voce di Irene, di schiena): «...I'm only trying to find a way... don't you understand?».

D) "EUROPE '51"

Why don't you pack your bags and come with me to England?».

Irene: «Oh, mother please...».
Mrs Hamilton: «I know you so well, it's just impossible to talk sense with you. You're going to do just what you want to do. If you keep on like this you' re going to find yourself in a great deal trouble. Your cousin John thinks so too».
John: «Irene, your mother is quite right. You must be careful these days, you can't take chances».
Mrs Hamilton: «You know very well how they've been investigating all these people everywhere».
MF George (voce di Mrs Hamilton FC): «If a war breaks out, do you want to be thrown in a concentration camp?».
George: «But all this has nothing to do with it».
MPP Irene: «Now listen, just what are you accusing me of?» (alzandosi) «You talk to me as if I were discrediting, as if I were ruining the family name. I can feel you watching and spying me on every move I make, as if I were, I don't know what, crazy or something».

George: «But you must remember, Irene, you have certain responsibilities to all the family».
Irene: «Certainly I have, I know that» (andando verso la madre) «let me explain to you mother...».
MPP Irene: «...I'm not hurting anyone...».
MPP Mrs Hamilton (voce di Irene, di schiena): «...I'm only trying to find a way... don't you understand?».

E) THE GREATEST LOVE

Why don't you pack your bags and come with me to England?».

Irene: «Oh, mother please...».
Mrs Hamilton: «I know you so well, it's just impossible to talk sense with you. You're going to do just what you want to do. If you keep on like this you' re going to find yourself in a great deal trouble. Your cousin John thinks so too».
John: «Irene, your mother is quite right. You must be careful these days, you can't take chances».
Mrs Hamilton: «You know very well how they've been investigating all these people everywhere».

MPP [Si ode una parte di suono dell'inquadratura che precede nelle versioni C e D: «war breaks out»] Irene: «Now listen, just what are you accusing me of?» (alzandosi) «You talk to me as if I were discrediting, as if I were ruining the family name. I can feel you watching and spying me on every move I make, as if I were, I don't know what, crazy or something».
George: «But you must remember, Irene, you have certain responsibilities to all the family».
Irene: «Certainly I have, I know that» (andando verso la madre) «let me explain to you mother...».
MPP Irene: «...I'm not hurting anyone...».
MPP Mrs Hamilton (voce di Irene, di schiena): «...I'm only trying to find a way... don't you understand?».

F) THE GREATEST LOVE

Why don't you pack your bags and come with me to England?».

Irene: «Oh, mother please...».
Mrs Hamilton: «I know you so well, it's just impossible to talk sense with you. You're going to do just what you want to do. If you keep on like this you' re going to find yourself in a great deal trouble. Your cousin John thinks so too».
John: «Irene, your mother is quite right. You must be careful these days, you can't take chances».
Mrs Hamilton: «You know very well how they've been investigating all these people everywhere».

MPP [Si ode una parte di suono dell'inquadratura che precede nelle versioni C e D: «war breaks out»] Irene: «Now listen, just what are you accusing me of?» (alzandosi) «You talk to me as if I were discrediting, as if I were ruining the family name. I can feel you watching and spying me on every move I make, as if I were, I don't know what, crazy or something».
George: «But you must remember, Irene, you have certain responsibilities to all the family».
Irene: «Certainly I have, I know that» (andando verso la madre) «let me explain to you mother...».
MPP Irene: «...I'm not hurting anyone...».
MPP Mrs Hamilton (voce di Irene, di schiena): «...I'm only trying to find a way... don't you understand?».

A) "EUROPA '51"

MF/MPP Irene (alzandosi): «Bene. Perché non dite esattamente quel che pensate: che sono impazzita» (dirigendosi FC).
MPP/MF George [...].

Esterno/Interno giorno
Primavalle

Irene va a trovare il bambino dei Galli. Il padre le presenta il signor Puglisi, commentando che «adesso è a spasso perché **ha fatto parte della milizia ferroviaria**». Un altro amico, Gigetto, canta alcuni stornelli in **italiano**; arriva la prostituta Ines, ma viene allontanata a suon di musica.

Vagando per la borgata, Irene trova dei bambini vicino al fiume dove è stato rinvenuto un cadavere, e li accompagna dalla madre che la invita nella sua baracca.

Interno giorno
Casa Gérard

Rientrando a casa, Irene racconta a George di aver scoperto un mondo che non conosceva. George è condiscendente, ma mostra di non capire.

Interno giorno
Redazione

MF Irene è alla finestra, Andrea la raggiunge. Racconta di aver conosciuto una donna che cerca un lavoro e chiede ad Andrea di aiutarla.
MF (controcampo) Andrea è felice. Rievoca l'anno in cui conobbe Irene, il '47, uno dei periodi più belli della sua vita, pieno di entusiasmi.

B) "EUROPA '51"

MF/MPP Irene (alzandosi): «Bene. Perché non dite esattamente quel che pensate: che sono impazzita» (dirigendosi FC).
MPP/MF George [...].

Esterno/Interno giorno
Primavalle

Irene va a trovare il bambino dei Galli. Il padre le presenta il signor Puglisi, commentando che «adesso è a spasso perché **ha fatto parte della milizia ferroviaria**». Un altro amico, Gigetto, canta alcuni stornelli in **italiano**; arriva la prostituta Ines, ma viene allontanata a suon di musica.

Vagando per la borgata, Irene trova dei bambini vicino al fiume dove è stato rinvenuto un cadavere, e li accompagna dalla madre che la invita nella sua baracca.

Interno giorno
Casa Gérard

Rientrando a casa, Irene racconta a George di aver scoperto un mondo che non conosceva. George è condiscendente, ma mostra di non capire.

Interno giorno
Redazione

MF Irene è alla finestra, Andrea la raggiunge. Racconta di aver conosciuto una donna che cerca un lavoro e chiede ad Andrea di aiutarla.
MF (controcampo) Andrea è felice. Rievoca l'anno in cui conobbe Irene, il '47, uno dei periodi più belli della sua vita, pieno di entusiasmi.

C) EUROPE '51

MF/MPP Irene (alzandosi): «Uh... why though, why don't you just go ahead and say what you're thinking: that I have lost my mind!» (dirigendosi FC).
MPP/MF George [...].

Esterno/Interno giorno
Primavalle

Irene va a trovare il bambino dei Galli. Il padre le presenta il signor Strada, commentando che «**he's out of job but his son plays the trumpet**». Un altro amico, Gigetto, canta alcuni stornelli in **italiano**; arriva la prostituta Ines, ma viene allontanata a suon di musica.

Vagando per la borgata, Irene trova dei bambini vicino al fiume dove è stato rinvenuto un cadavere, e li accompagna dalla madre che la invita nella sua baracca.

Interno giorno
Casa Gérard

Rientrando a casa, Irene racconta a George di aver scoperto un mondo che non conosceva. George è condiscendente, ma mostra di non capire.

Interno giorno
Redazione

Diverso montaggio
Durata inferiore

MF Irene è alla finestra, Andrea la raggiunge. Racconta di aver conosciuto una donna che cerca un lavoro e chiede ad Andrea di aiutarla.
MF (controcampo) Andrea è felice. Rievoca il tempo in cui conobbe Irene.
PP Irene (voce di Andrea FC): «In... '47, wasn't it?».
MF Andrea ricorda che allora Irene era «selfish and frivolous»; ora lui è felice di vederla «concerned for the class struggle».

D) "EUROPE '51"

MF/MPP Irene (alzandosi): «Uh... why though, why don't you just go ahead and say what you're thinking: that I have lost my mind!» (dirigendosi FC).
MPP/MF George [...].

Esterno/Interno giorno
Primavalle

Irene va a trovare il bambino dei Galli. Il padre le presenta il signor Strada, commentando che: **«he's out of job but his son plays the trumpet».** Un altro amico, Gigetto, canta alcuni stornelli in **inglese**; arriva la prostituta Ines, ma viene allontanata a suon di musica.

Vagando per la borgata, Irene trova dei bambini vicino al fiume dove è stato rinvenuto un cadavere, e li accompagna dalla madre che la invita nella sua baracca.

Interno giorno
Casa Gérard

Rientrando a casa, Irene racconta a George di aver scoperto un mondo che non conosceva. George è condiscendente, ma mostra di non capire.

Interno giorno
Redazione

Diverso montaggio
Durata inferiore

MF Irene è alla finestra, Andrea la raggiunge. Racconta di aver conosciuto una donna che cerca un lavoro e chiede ad Andrea di aiutarla.
MF (controcampo) Andrea è felice e rievoca il tempo in cui conobbe Irene.
PP Irene (voce di Andrea FC): «In... '47, wasn't it?».
MF Andrea ricorda che allora Irene era «selfish and frivolous»; ora lui è felice di vederla «concerned for the class struggle».

E) THE GREATEST LOVE

MF/MPP Irene (alzandosi): «Uh... why though, why don't you just go ahead and say what you're thinking: that I have lost my mind!» (dirigendosi FC).
MPP/MF George [...].

Esterno/Interno giorno
Primavalle

Irene va a trovare il bambino dei Galli. Il padre le presenta il signor Strada, commentando che: **«he's out of job but his son plays the trumpet».** Un altro amico, Gigetto, canta alcuni stornelli in **inglese**; arriva la prostituta Ines, ma viene allontanata a suon di musica.

Vagando per la borgata, Irene trova dei bambini vicino al fiume dove è stato rinvenuto un cadavere, e li accompagna dalla madre che la invita nella sua baracca.

Interno giorno
Casa Gérard

Rientrando a casa, Irene racconta a George di aver scoperto un mondo che non conosceva. George è condiscendente, ma mostra di non capire.

Interno giorno
Redazione

Diverso montaggio
Durata inferiore

MF Irene è alla finestra, Andrea la raggiunge. Racconta di aver conosciuto una donna che cerca un lavoro e chiede ad Andrea di aiutarla.
MF (controcampo) Andrea è felice e rievoca il tempo in cui conobbe Irene.
PP Irene (voce di Andrea FC): «In... '47, wasn't it?».
MF Andrea ricorda che allora Irene era «selfish and frivolous»; ora lui è felice di vederla «concerned for the class struggle».

F) THE GREATEST LOVE

MF/MPP Irene (alzandosi): «Uh... why though, why don't you just go ahead and say what you're thinking: that I have lost my mind!» (dirigendosi FC).
MPP/MF George [...].

Esterno/Interno giorno
Primavalle

Irene va a trovare il bambino dei Galli. Il padre le presenta il signor Strada, commentando che: **«he's out of job but his son plays the trumpet».** Un altro amico, Gigetto, canta alcuni stornelli in **inglese**; arriva la prostituta Ines, ma viene allontanata a suon di musica.

Vagando per la borgata, Irene trova dei bambini vicino al fiume dove è stato rinvenuto un cadavere, e li accompagna dalla madre che la invita nella sua baracca.

Interno giorno
Casa Gérard

Rientrando a casa, Irene racconta a George di aver scoperto un mondo che non conosceva. George è condiscendente, ma mostra di non capire.

Interno giorno
Redazione

Diverso montaggio
Durata inferiore

MF Irene è alla finestra, Andrea la raggiunge. Racconta di aver conosciuto una donna che cerca un lavoro e chiede ad Andrea di aiutarla.
MF (controcampo) Andrea è felice e rievoca il tempo in cui conobbe Irene.
PP Irene (voce di Andrea FC): «In... '47, wasn't it?».
MF Andrea ricorda che allora Irene era «selfish and frivolous»; ora lui è felice di vederla «concerned for the class struggle».

A) "EUROPA '51"

PP Andrea: «Irene cara, vorrei veramente poterla aiutare».
PP Irene (abbassa lo sguardo) (voce di Andrea FC): «Lei lo sa Irene quel che ho sempre sentito per lei...».
MF Andrea cambia tono e chiede informazioni a Irene sulla donna che vuole aiutare, e aggiunge che oltre al lavoro le si deve dare una coscienza di classe; solo così il mondo «sarà il paradiso, il paradiso dell'uomo voluto dagli uomini. Il vero paradiso».

Interno giorno
Baracca di Passerotto

Irene annuncia alla donna che le ha trovato un lavoro a partire dal mercoledì successivo. La donna quel giorno non può.

Diverso montaggio
Durata inferiore

MF Le due donne [...].
Passerotto: «...Dovrei trovare la maniera di rimediare...».
PP Irene (voce di Passerotto FC): «Bisognerebbe che qualcuno in quei due giorni si presentasse al mio posto...».

B) "EUROPA '51"

PP Andrea: «Irene cara, vorrei veramente poterla aiutare».
PP Irene (abbassa lo sguardo) (voce di Andrea FC): «Lei lo sa Irene quel che ho sempre sentito per lei...».
MF Andrea cambia tono e chiede informazioni a Irene sulla donna che vuole aiutare, e aggiunge che oltre al lavoro le si deve dare una coscienza di classe; solo così il mondo «sarà il paradiso, il paradiso dell'uomo voluto dagli uomini. Il vero paradiso».

Interno giorno
Baracca di Passerotto

Irene annuncia alla donna che le ha trovato un lavoro a partire dal mercoledì successivo. La donna quel giorno non può.

Diverso montaggio
Durata inferiore

MF Le due donne [...].
Passerotto: «...Dovrei trovare la maniera di rimediare...».
PP Irene (voce di Passerotto FC): «Bisognerebbe che qualcuno in quei due giorni si presentasse al mio posto...».

C) EUROPE '51

PP Andrea: «Irene dear, I really want to help you anyway I can».
PP Irene (abbassa lo sguardo) (voce di Andrea FC): «You know how very fond of you I am, how much you mean to me».
MF Andrea cambia tono e ad occhi bassi, come Irene, dice: «Now then, about this woman, you will give me her name and address and so forth».

Interno giorno
Baracca di Passerotto

Irene annuncia alla donna che le ha trovato un lavoro a partire dal mercoledì successivo. La donna quel giorno non può.

MF Le due donne [...].
Passerotto: «Oh there must be some way to work it out!».
Irene: «There's no way as far as I can see it».
Passerotto: «I mean someone would have to go over on wednesday to the factory...».
MF (controcampo)
«...And take my job there!».
Irene: «I don't think it would be that simple».
MF (controcampo)
Irene: «If they find out?».
Passerotto: «And how could they...!?» [...].
Irene: «Who could possibly go?».
Passerotto: «Well, that's just the problem. The person who could do it. Ehi...».
MF (controcampo) «...You could go!».
Irene: «I could...? Oh, I wouldn't have the slightest idea about it...».
Passerotto: «Neither would I, but you might learn...».
PP Irene: «Probably...».

D) "EUROPE '51"

PP Andrea: «Irene dear, I really want to help you anyway I can».
PP Irene (abbassa lo sguardo) (voce di Andrea FC): «You know how very fond of you I am, how much you mean to me».
MF Andrea cambia tono e ad occhi bassi, come Irene, dice: «Now then, about this woman, you will give me her name and address and so forth».

Interno giorno
Baracca di Passerotto

Irene annuncia alla donna che le ha trovato un lavoro a partire dal mercoledì successivo. La donna quel giorno non può.

MF Le due donne [...].
Passerotto: «Oh there must be some way to work it out!».
Irene: «There's no way as far as I can see it».
Passerotto: «I mean someone would have to go over on wednesday to the factory...».
MF (controcampo)
«...And take my job there!».
Irene: «I don't think it would be that simple».
MF (controcampo)
Irene: «If they find out?».
Passerotto: «And how could they...!?» [...].
Irene: «Who could possibly go?».
Passerotto: «Well, that's just the problem. The person who could do it. Ehi...».
MF (controcampo) «...You could go!».
Irene: «I could...?! Oh, I wouldn't have the slightest idea about it...».
Passerotto: «Neither would I, but you might learn...».
PP Irene: «Probably...».

E) THE GREATEST LOVE

PP Andrea: «Irene dear, I really want to help you anyway I can».
PP Irene (abbassa lo sguardo) (voce di Andrea FC): «You know how very fond of you I am, how much you mean to me».
MF Andrea cambia tono e ad occhi bassi, come Irene, dice: «Now then, about this woman, you will give me her name and address and so forth».

Interno giorno
Baracca di Passerotto

Irene annuncia alla donna che le ha trovato un lavoro a partire dal mercoledì successivo. La donna quel giorno non può.

MF Le due donne [...].
Passerotto: «Oh there must be some way to work it out!».
Irene: «There's no way as far as I can see it».
Passerotto: «I mean someone would have to go over on wednesday to the factory...».
MF (controcampo)
«...And take my job there!».
Irene: «I don't think it would be that simple».
MF (controcampo)
Irene: «If they find out?».
Passerotto: «And how could they...!?» [...].
Irene: «Who could possibly go?».
Passerotto: «Well, that's just the problem. The person who could do it. Ehi...».
MF (controcampo) «...You could go!».
Irene: «I could...?! Oh, I wouldn't have the slightest idea about it...».
Passerotto: «Neither would I, but you might learn...».
PP Irene: «Probably...».

F) THE GREATEST LOVE

PP Andrea: «Irene dear, I really want to help you anyway I can».
PP Irene (abbassa lo sguardo) (voce di Andrea FC): «You know how very fond of you I am, how much you mean to me».
MF Andrea cambia tono e ad occhi bassi, come Irene, dice: «Now then, about this woman, you will give me her name and address and so forth».

Interno giorno
Baracca di Passerotto

Irene annuncia alla donna che le ha trovato un lavoro a partire dal mercoledì successivo. La donna quel giorno non può.

MF Le due donne [...].
Passerotto: «Oh there must be some way to work it out!».
Irene: «There's no way as far as I can see it».
Passerotto: «I mean someone would have to go over on wednesday to the factory...».
MF (controcampo)
«...And take my job there!».
Irene: «I don't think it would be that simple».
MF (controcampo)
Irene: «If they find out?».
Passerotto: «And how could they...!?» [...].
Irene: «Who could possibly go?».
Passerotto: «Well, that's just the problem. The person who could do it. Ehi...».
MF (controcampo) «...You could go!».
Irene: «I could...?! Oh, I wouldn't have the slightest idea about it...».
Passerotto: «Neither would I, but you might learn...».
PP Irene: «Probably...».

A) "EUROPA '51"

Esterno/Interno giorno
Fabbrica

Irene si reca in fabbrica, e lavora tra macchinari assordanti e giganteschi.

Interno notte
Casa Gérard

George, con alcuni amici, attende Irene per andare a teatro. Irene rientra in ritardo, stanca e mal vestita; George la segue in camera, le fa una scenata di gelosia, e conclude che tra loro è tutto finito, **urlando FC**.

Esterno/Interno notte
Piazza Barberini/Cinema

Irene vaga per Piazza Barberini, si ferma davanti a un cinema dove è in programma un film con Totò, ed entra. Stanno proiettando un documentario che la turba profondamente.

Interno giorno
Redazione

Irene racconta ad Andrea la sua esperienza di lavoro in fabbrica, che rende gli uomini come «schiavi alla catena».

MF/MPP Irene: «...Il lavoro non è soltanto un dovere ma una condanna. "Guadagnerai il pane col sudore della fronte"». Poi Irene ringrazia Andrea perché ha capito di aver sbagliato tutta la sua vita, e ricorda Michel. Andrea replica: «La sua potrà essere una benefica illusione...».

B) "EUROPA '51"

Esterno/Interno giorno
Fabbrica

Irene si reca in fabbrica, e lavora tra macchinari assordanti e giganteschi.

Interno notte
Casa Gérard

George, con alcuni amici, attende Irene per andare a teatro. Irene rientra in ritardo, stanca e mal vestita; George la segue in camera, le fa una scenata di gelosia, e conclude che tra loro è tutto finito, **urlando FC**.

Scena mancante

Interno giorno
Redazione

Irene racconta ad Andrea la sua esperienza di lavoro in fabbrica, che rende gli uomini come «schiavi alla catena».

MF/MPP Irene: «...Il lavoro non è soltanto un dovere ma una condanna. "Guadagnerai il pane col sudore della fronte"». Poi Irene ringrazia Andrea perché ha capito di aver sbagliato tutta la sua vita, e ricorda Michel. Andrea replica: «La sua potrà essere una benefica illusione...».

C) EUROPE '51

Esterno/Interno giorno
Fabbrica

Irene si reca in fabbrica, e lavora tra macchinari assordanti e giganteschi.

Interno notte
Casa Gérard

George, con alcuni amici, attende Irene per andare a teatro. Irene rientra in ritardo, stanca e mal vestita; George la segue in camera, si mostra geloso di Andrea, e conclude che tra loro è tutto finito.

Scena mancante

Interno giorno
Redazione

Irene racconta ad Andrea la sua esperienza di lavoro in fabbrica, che rende gli uomini come «schiavi alla catena».

Diverso montaggio
Durata superiore

MF/MPP Irene: «...The problem is much deeper than that, more spiritual. "Thou shalt love thy neighbour...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...As thyself"... only that...».
MPP Irene: «...Will bring us close, close to one another as equals, humble in the same way, for only with love we can find salvation. I want to thank you Andrea, you opened my eyes...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...In spite of your ideas. I know...».
MPP Irene: «...Now that all my

D) "EUROPE '51"

Esterno/Interno giorno
Fabbrica

Irene si reca in fabbrica, e lavora tra macchinari assordanti e giganteschi.

Interno notte
Casa Gérard

George, con alcuni amici, attende Irene per andare a teatro. Irene rientra in ritardo, stanca e mal vestita; George la segue in camera, si mostra geloso di Andrea, e conclude che tra loro è tutto finito.

Scena mancante

Interno giorno
Redazione

Irene racconta ad Andrea la sua esperienza di lavoro in fabbrica, che rende gli uomini come «schiavi alla catena».

Diverso montaggio
Durata superiore

MF/MPP Irene: «...The problem is much deeper than that, more spiritual. "Thou shalt love thy neighbour...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...As thyself"... only that...».
MPP Irene: «...Will bring us close, close to one another as equals, humble in the same way, for only with love we can find salvation. I want to thank you Andrea, you opened my eyes...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...In spite of your ideas. I know...».
MPP Irene: «...Now that all my

E) THE GREATEST LOVE

Esterno/Interno giorno
Fabbrica

Irene si reca in fabbrica, e lavora tra macchinari assordanti e giganteschi.

Interno notte
Casa Gérard

George, con alcuni amici, attende Irene per andare a teatro. Irene rientra in ritardo, stanca e mal vestita; George la segue in camera, si mostra geloso di Andrea, e conclude che tra loro è tutto finito.

Scena mancante

Interno giorno
Redazione

Irene racconta ad Andrea la sua esperienza di lavoro in fabbrica, che rende gli uomini come «schiavi alla catena».

Diverso montaggio
Durata superiore

MF/MPP Irene: «...The problem is much deeper than that, more spiritual. "Thou shalt love thy neighbour...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...As thyself"... only that...».
MPP Irene: «...Will bring us close, close to one another as equals, humble in the same way, for only with love we can find salvation. I want to thank you Andrea, you opened my eyes...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...In spite of your ideas. I know...».
MPP Irene: «...Now that all my

F) THE GREATEST LOVE

Esterno/Interno giorno
Fabbrica

Irene si reca in fabbrica, e lavora tra macchinari assordanti e giganteschi.

Interno notte
Casa Gérard

George, con alcuni amici, attende Irene per andare a teatro. Irene rientra in ritardo, stanca e mal vestita; George la segue in camera, si mostra geloso di Andrea, e conclude che tra loro è tutto finito.

Scena mancante

Interno giorno
Redazione

Irene racconta ad Andrea la sua esperienza di lavoro in fabbrica, che rende gli uomini come «schiavi alla catena».

Diverso montaggio
Durata superiore

MF/MPP Irene: «...The problem is much deeper than that, more spiritual. "Thou shalt love thy neighbour...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...As thyself"... only that...».
MPP Irene: «...Will bring us close, close to one another as equals, humble in the same way, for only with love we can find salvation. I want to thank you Andrea, you opened my eyes...».
MPP Andrea (voce di Irene FC): «...In spite of your ideas. I know...».
MPP Irene: «...Now that all my

A) "EUROPA '51"

PP Andrea: «...Ma se cercasse di realizzare, di vedere questo, come chiamarlo, questo paradiso qui in terra più concretamente...».
MPP Irene (voce di Andrea FC): «...Io le assicuro che...».
Ma Irene interrompe Andrea, dicendo che in quel paradiso non ci sarebbe posto per Michel. Lei sogna un Paradiso eterno, per tutti.

Esterno/Interno notte
Via Veneto/Chiesa Cappuccini

CL Una piazza.
PA Un'automobile
MF/CL Irene raggiunge via Veneto.
MF/CL Irene sale le scale che conducono alla chiesa dei Cappuccini.
In chiesa, Irene prega, coprendosi il capo con un velo.
Uscendo, Irene vede Ines febbricitante e l'accompagna alla borgata.

CM/MF Irene scende le scale.

CL Le prostitute sul piazzale, viste da Irene.
MF/CL Irene.
CL Irene avanza.
MF/PA Irene avanza e incontra Ines.
CL Irene e Ines prendono un taxi.
MF Dentro il taxi, Irene rassicura Ines.

CL Il taxi arriva alla borgata.
CM Il taxi si ferma; le due donne scendono e si dirigono verso casa di Ines.

B) "EUROPA '51"

PP Andrea: «...Ma se cercasse di realizzare, di vedere questo, come chiamarlo, questo paradiso qui in terra più concretamente...».
MPP Irene (voce di Andrea FC): «...Io le assicuro che...».
Ma Irene interrompe Andrea, dicendo che in quel paradiso non ci sarebbe posto per Michel. Lei sogna un Paradiso eterno, per tutti.

Esterno/Interno notte
Via Veneto/Chiesa Cappuccini

CL Una piazza.
PA Un'automobile.
MF/CL Irene raggiunge via Veneto.
MF/CL Irene sale le scale che conducono alla chiesa dei Cappuccini.
In chiesa, Irene prega, coprendosi il capo con un velo.
Uscendo, Irene vede Ines febbricitante e l'accompagna alla borgata.

CM/MF Irene scende le scale.

CL Le prostitute sul piazzale, viste da Irene.
MF/CL Irene.
CL Irene avanza.
MF/PA Irene avanza e incontra Ines.
CL Irene e Ines prendono un taxi.
MF Dentro il taxi, Irene rassicura Ines.

CL Il taxi arriva alla borgata.
CM Il taxi si ferma; le due donne scendono e si dirigono verso casa di Ines.

C) EUROPE '51

life has been a mistake...». Continua evocando Dio, e Michel, finché Andrea la interrompe, dicendo che la vita eterna è solo un'illusione per le persone ignoranti...
PP Andrea: «But you, dear Irene, should try to realise, to visualize this paradise on earth more concretely...».

MPP Irene (voce di Andrea FC): «...You and I together could...».
Ma Irene interrompe Andrea, dicendo che lei cerca una via spirituale, e che in quel paradiso non ci sarebbe posto per Michel. Lei sogna un Paradiso eterno, per tutti.

Esterno/Interno notte
Via Veneto/Chiesa Cappuccini

Tre inquadrature assenti

MF/CL Irene sale le scale che conducono alla chiesa dei Cappuccini.
In chiesa, Irene prega, coprendosi il capo con un velo.
Uscendo, Irene vede Ines febbricitante e l'accompagna alla borgata.

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CM più breve Irene scende le scale.
CL più breve Le prostitute sul piazzale, viste da Irene.
MF/CL Irene.

MF/PA Irene avanza e incontra Ines.
CL Irene e Ines prendono un taxi.
MF Dentro il taxi, Irene rassicura Ines.

D) "EUROPE '51"

life has been a mistake...». Continua evocando Dio, e Michel, finché Andrea la interrompe, dicendo che la vita eterna è solo un'illusione per le persone ignoranti...
PP Andrea: «But you, dear Irene, should try to realise, to visualize this paradise on earth more concretely...».

MPP Irene (voce di Andrea FC): «...You and I together could...». Ma Irene interrompe Andrea, dicendo che lei cerca una via spirituale, e che in quel paradiso non ci sarebbe posto per Michel. Lei sogna un Paradiso eterno, per tutti.

Esterno/Interno notte
Via Veneto/Chiesa Cappuccini

Tre inquadrature assenti

MF/CL Irene sale le scale che conducono alla chiesa dei Cappuccini.
In chiesa, Irene prega, coprendosi il capo con un velo.
Uscendo, Irene vede Ines febbricitante e l'accompagna alla borgata.

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CM più breve Irene scende le scale.
CL più breve Le prostitute sul piazzale, viste da Irene.
MF/CL Irene.

MF/PA Irene avanza e incontra Ines.
CL Irene e Ines prendono un taxi.
MF Dentro il taxi, Irene rassicura Ines.

E) THE GREATEST LOVE

life has been a mistake...». Continua evocando Dio, e Michel, finché Andrea la interrompe, dicendo che la vita eterna è solo un'illusione per le persone ignoranti...
PP Andrea: «But you, dear Irene, should try to realise, to visualize this paradise on earth more concretely...».

MPP Irene (voce di Andrea FC): «...You and I together could...». Ma Irene interrompe Andrea, dicendo che lei cerca una via spirituale, e che in quel paradiso non ci sarebbe posto per Michel. Lei sogna un Paradiso eterno, per tutti.

Esterno/Interno notte
Via Veneto/Chiesa Cappuccini

Tre inquadrature assenti

MF/CL Irene sale le scale che conducono alla chiesa dei Cappuccini.
In chiesa, Irene prega, coprendosi il capo con un velo.
Uscendo, Irene vede Ines febbricitante e l'accompagna alla borgata.

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CM più breve Irene scende le scale.
CL più breve Le prostitute sul piazzale, viste da Irene.
MF/CL Irene.

MF/PA Irene avanza e incontra Ines.
CL Irene e Ines prendono un taxi.
MF Dentro il taxi, Irene rassicura Ines.

F) THE GREATEST LOVE

life has been a mistake...». Continua evocando Dio, e Michel, finché Andrea la interrompe, dicendo che la vita eterna è solo un'illusione per le persone ignoranti...
PP Andrea: «But you, dear Irene, should try to realise, to visualize this paradise on earth more concretely...».

MPP Irene (voce di Andrea FC): «...You and I together could...». Ma Irene interrompe Andrea, dicendo che lei cerca una via spirituale, e che in quel paradiso non ci sarebbe posto per Michel. Lei sogna un Paradiso eterno, per tutti.

Esterno/Interno notte
Via Veneto/Chiesa Cappuccini

Tre inquadrature assenti

MF/CL Irene sale le scale che conducono alla chiesa dei Cappuccini.
In chiesa, Irene prega, coprendosi il capo con un velo.
Uscendo, Irene vede Ines febbricitante e l'accompagna alla borgata.

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CM più breve Irene scende le scale.
CL più breve Le prostitute sul piazzale, viste da Irene.
MF/CL Irene.

MF/PA Irene avanza e incontra Ines.
CL Irene e Ines prendono un taxi.
MF Dentro il taxi, Irene rassicura Ines.

A) "EUROPA '51"

CM/MF Le due donne salgono una scala; giunte davanti alla porta cercano le chiavi.

Interno notte
Casa di Ines

Ines perde sangue; Irene va a cercare un dottore.

Esterno/Interno notte

CL Irene attraversa un piazzale.
CM/CL Irene si dirige verso un uomo.
MF/PA Irene chiede all'uomo dove può trovare un dottore.
(Dissolvenza)
PA Irene e l'uomo entrano in una farmacia.
MF Il farmacista.
PA Il farmacista telefona a un dottore.
(Dissolvenza)
CL Arriva il dottore e si allontana con Irene.
(Dissolvenza)

Interno notte
Casa di Ines

Il dottore visita Ines; non c'è più nulla da fare.

Interno/Esterno giorno

MPP Irene alla finestra.
CL Il piazzale davanti alla finestra visto da Irene.
MF Irene alla finestra.
CM Sul piazzale, il barista apre completamente la saracinesca. (visto da Irene)
MF Irene sente gemere Ines, si volta verso di lei e la raggiunge; Ines le chiede di chiamare il barista dalla finestra ma Irene preferisce scendere.
Irene esce per andare al bar, ma incontra il sig. Puglisi che man-

B) "EUROPA '51"

CM/MF Le due donne salgono una scala; giunte davanti alla porta cercano le chiavi.

Interno notte
Casa di Ines

Ines perde sangue; Irene va a cercare un dottore.

Esterno/Interno notte

CL Irene attraversa un piazzale.
CM/CL Irene si dirige verso un uomo.
MF/PA Irene chiede all'uomo dove può trovare un dottore.
(Dissolvenza)
PA Irene e l'uomo entrano in una farmacia.
MF Il farmacista.
PA Il farmacista telefona a un dottore.
(Dissolvenza)
CL Arriva il dottore e si allontana con Irene.
(Dissolvenza)

Interno notte
Casa di Ines

Il dottore visita Ines; non c'è più nulla da fare.

Interno/Esterno giorno

MPP Irene alla finestra.
CL Il piazzale davanti alla finestra visto da Irene.
MF Irene alla finestra.
CM Sul piazzale, il barista apre completamente la saracinesca. (visto da Irene)
MF Irene sente gemere Ines, si volta verso di lei e la raggiunge; Ines le chiede di chiamare il barista dalla finestra ma Irene preferisce scendere.
Irene esce per andare al bar, ma incontra il sig. Puglisi che man-

C) EUROPE '51

MF Le due donne, davanti alla porta, cercano le chiavi.

Interno notte
Casa di Ines

Ines perde sangue; Irene va a cercare un dottore.

Esterno/Interno notte

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CL più breve Irene attraversa un piazzale.
(Dissolvenza)

Interno notte
Casa di Ines

Il dottore visita Ines; non c'è più nulla da fare.

Interno/Esterno giorno

MPP Irene alla finestra.
CL Il piazzale davanti alla finestra visto da Irene.
MF Irene alla finestra.
CM Sul piazzale, il barista apre completamente la saracinesca. (visto da Irene)
MF Irene sente gemere Ines, si volta verso di lei e la raggiunge; Ines le chiede di chiamare il barista dalla finestra ma Irene preferisce scendere.
Irene esce per andare al bar, ma incontra il sig. Puglisi che man-

D) "EUROPE '51"

MF Le due donne, davanti alla porta, cercano le chiavi.

Interno notte
Casa di Ines

Ines perde sangue; Irene va a cercare un dottore.

Esterno/Interno notte

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CL più breve Irene attraversa un piazzale.
(Dissolvenza)

Interno notte
Casa di Ines

Il dottore visita Ines; non c'è più nulla da fare.

Interno/Esterno giorno

Diverso montaggio
Durata inferiore

MPP Irene alla finestra.
CL Il piazzale davanti alla finestra visto da Irene.
MF Irene alla finestra.
CM Sul piazzale, il barista apre parzialmente la saracinesca. (visto da Irene)
MF Irene sente gemere Ines e si volta verso di lei.
CM Il barista finisce di alzare la saracinesca. (visto da Irene).

Irene esce per andare al bar, ma incontra il sig. Puglisi che man-

E) THE GREATEST LOVE

MF Le due donne, davanti alla porta, cercano le chiavi.

Interno notte
Casa di Ines

Ines perde sangue; Irene va a cercare un dottore.

Esterno/Interno notte

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CL più breve Irene attraversa un piazzale.
(Dissolvenza)

Interno notte
Casa di Ines

Il dottore visita Ines; non c'è più nulla da fare.

Interno/Esterno giorno

Diverso montaggio
Durata inferiore

MPP Irene alla finestra.
CL Il piazzale davanti alla finestra visto da Irene.
MF Irene alla finestra.
CM Sul piazzale, il barista apre parzialmente la saracinesca. (visto da Irene)
MF Irene sente gemere Ines e si volta verso di lei.
CM Il barista finisce di alzare la saracinesca. (visto da Irene)

Irene esce per andare al bar, ma incontra il sig. Puglisi che man-

F) THE GREATEST LOVE

MF Le due donne, davanti alla porta, cercano le chiavi.

Interno notte
Casa di Ines

Ines perde sangue; Irene va a cercare un dottore.

Esterno/Interno notte

Inquadrature assenti
Durata inferiore

CL più breve Irene attraversa un piazzale.
(Dissolvenza)

Interno notte
Casa di Ines

Il dottore visita Ines; non c'è più nulla da fare.

Interno/Esterno giorno

Diverso montaggio
Durata inferiore

MPP Irene alla finestra.
CL Il piazzale davanti alla finestra visto da Irene.
MF Irene alla finestra.
CM Sul piazzale, il barista apre parzialmente la saracinesca. (visto da Irene).
MF Irene sente gemere Ines e si volta verso di lei.
CM Il barista finisce di alzare la saracinesca. (visto da Irene)

Irene esce per andare al bar, ma incontra il sig. Puglisi che man-

A) "EUROPA '51"	B) "EUROPA '51"	C) EUROPE '51
da il figlio al suo posto. Il barista porta a Ines la colazione.	da il figlio al suo posto. Il barista porta a Ines la colazione.	da il figlio al suo posto. Il barista porta a Ines la colazione.
Interno notte *Casa Gérard*	*Interno notte* *Casa Gérard*	*Interno notte* *Casa Gérard*
		Tre inquadrature assenti
MF George entra nella stanza della suocera. **MPP** George spiega alla suocera che un detective ha seguito Andrea, inutilmente. **MPP** Mrs Hamilton: «Mio Dio sono così in pensiero, Irene era così sconvolta; ho immaginato le cose più terribili». **MPP** George (voce di Mrs Hamilton FC): «Sono passati dieci giorni». George esorta la suocera a stare tranquilla.	**MF** George entra nella stanza della suocera. **MPP** George spiega alla suocera che un detective ha seguito Andrea, inutilmente. **MPP** Mrs Hamilton: «Mio Dio sono così in pensiero, Irene era così sconvolta; ho immaginato le cose più terribili». **MPP** George (voce di Mrs Hamilton FC): «Sono passati dieci giorni». George esorta la suocera a stare tranquilla.	**MPP** Mrs Hamilton: «I'm so worried, Irene was so upset, I've been imagining the most terrible things».
Interno/Esterno notte *Casa di Ines*	*Interno/Esterno notte* *Casa di Ines*	*Interno/Esterno notte* *Casa di Ines*
Il prete dà a Ines l'estrema unzione.	Il prete dà a Ines l'estrema unzione.	Il prete dà a Ines l'estrema unzione.
PA La stanza di Ines dall'esterno della finestra.	**PA** La stanza di Ines dall'esterno della finestra.	**Inquadratura assente**
CM Nel piazzale, uno strillone annuncia la notizia di una rapina in Trastevere.	CM Nel piazzale, uno strillone annuncia la notizia di una rapina in Trastevere.	CM Nel piazzale, uno strillone annuncia la notizia di una rapina in Trastevere.
Ines muore. Irene le si avvicina e le guarda in **dettaglio l'occhio, il naso e il collo (la mdp esegue un movimento verso il basso)**.	Ines muore. Irene le si avvicina e le guarda in **dettaglio l'occhio, il naso e il collo (la mdp esegue un movimento verso il basso)**.	Ines muore. Irene le si avvicina e le guarda in **dettaglio l'occhio e il naso (nessun movimento)**.
Interno notte *Casa Puglisi*	*Interno notte* *Casa Puglisi*	*Interno notte* *Casa Strada*
Irene va ad avvisare la signora e la trova col figlio armato, perché ha compiuto la rapina in Trastevere. Irene lo fa fuggire esortandolo a costituirsi, gridandogli: «E' l'unico modo che hai di salvarti, **capiscimi!**». Poi raggiunge i signori Puglisi. (Dissolvenza in nero)	Irene va ad avvisare la signora e la trova col figlio armato, perché ha compiuto la rapina in Trastevere. Irene lo fa fuggire esortandolo a costituirsi, gridandogli: «È l'unico modo che hai di salvarti, **pensa bene a quello che fai!**». Poi raggiunge i signori Puglisi. (Dissolvenza in nero)	Irene va ad avvisare la signora e la trova col figlio armato, perché ha compiuto la rapina in Trastevere. Irene lo fa fuggire esortandolo a costituirsi, gridandogli: «It's the only way to save yourself. Do you understand?». Poi raggiunge i signori Strada. (Dissolvenza in nero)
Interno notte	*Interno notte*	*Interno notte*

D) "EUROPE '51"

da il figlio al suo posto. Il barista porta a Ines la colazione.

Interno notte
Casa Gérard

Una inquadratura assente

MF George entra nella stanza della suocera.
MPP George spiega alla suocera che un detective ha seguito Andrea, inutilmente.
MPP Mrs Hamilton: «Good heaven I'm so worried, Irene was so upset, I've been imagining the most terrible things».

Interno/Esterno notte
Casa di Ines

Il prete dà a Ines l'estrema unzione.

Inquadratura assente

CM Nel piazzale, uno strillone annuncia la notizia di una rapina in Trastevere.

Ines muore. Irene le si avvicina e le guarda in **dettaglio l'occhio e il naso (nessun movimento)**.

Interno notte
Casa Strada

Irene va ad avvisare la signora e la trova col figlio armato, perché ha compiuto la rapina in Trastevere. Irene lo fa fuggire esortandolo a costituirsi, gridandogli: «It's the only way to save yourself. Do you understand?». Poi raggiunge i signori Strada.
(Dissolvenza in nero)

Interno notte

E) THE GREATEST LOVE

da il figlio al suo posto. Il barista porta a Ines la colazione.

Interno notte
Casa Gérard

Una inquadratura assente

MF George entra nella stanza della suocera.
MPP George spiega alla suocera che un detective ha seguito Andrea, inutilmente.
MPP Mrs Hamilton: «Good heaven I'm so worried, Irene was so upset, I've been imagining the most terrible things».

Interno/Esterno notte
Casa di Ines

Il prete dà a Ines l'estrema unzione.

Inquadratura assente

CM Nel piazzale, uno strillone annuncia la notizia di una rapina in Trastevere.

Ines muore. Irene le si avvicina e le guarda in **dettaglio l'occhio e il naso (nessun movimento)**.

Interno notte
Casa Strada

Irene va ad avvisare la signora e la trova col figlio armato, fuggito dopo aver compiuto la rapina in Trastevere. Irene lo fa fuggire esortandolo a costituirsi, gridandogli: «It's the only way to save yourself. Do you understand?». Poi raggiunge i signori Strada.
(Dissolvenza in nero)

Interno notte

F) THE GREATEST LOVE

da il figlio al suo posto. Il barista porta a Ines la colazione.

Quattro inquadrature assenti

Interno/Esterno notte
Casa di Ines

Il prete dà a Ines l'estrema unzione.

Inquadratura assente

CM Nel piazzale, uno strillone annuncia la notizia di una rapina in Trastevere.

Ines muore. Irene le si avvicina e le guarda in **dettaglio l'occhio e il naso (nessun movimento)**.

Interno notte
Casa Strada

Irene va ad avvisare la signora e la trova col figlio armato, fuggito dopo aver compiuto la rapina in Trastevere. Irene lo fa fuggire esortandolo a costituirsi, gridandogli: «It's the only way to save yourself. Do you understand?». Poi raggiunge i signori Strada.
(Dissolvenza in nero)

Interno notte

A) "EUROPA '51"

Commissariato

Interrogata dal commissario, Irene ammette di aver fatto fuggire il ragazzo ma assicura che si costituirà. Nel mentre, telefonano per avvisare che il ragazzo si è costituito. Irene scoppia in lacrime.

Esterno giorno

MF Edicola; portano i giornali del mattino.
D La prima pagina, dove si insinua che la donna straniera che ha aiutato il rapinatore a fuggire sia la sua amante.

Interno giorno
Commissariato

George va alla polizia col suo avvocato, che per evitare uno scandalo esorta il commissario a ignorare l'accusa di favoreggiamento e a disporre il ricovero di Irene in una clinica psichiatrica, per un periodo di osservazione.

PA/MF George e il suo avvocato entrano nell'ufficio del commissario.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MF Avvocato; recita in italiano.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MPP George; recita in inglese.
MF Avvocato; recita in italiano.
MPP Commissario; recita in italiano.
MF Avvocato; recita in italiano.
MPP Commissario; recita in italiano.
MF Avvocato; recita in italiano.
(Dissolvenza incrociata)

B) "EUROPA '51"

Commissariato

Interrogata dal commissario, Irene ammette di aver fatto fuggire il ragazzo ma assicura che si costituirà. Nel mentre, telefonano per avvisare che il ragazzo si è costituito. Irene scoppia in lacrime.

Esterno giorno

MF Edicola; portano i giornali del mattino.
D La prima pagina, dove si insinua che la donna straniera che ha aiutato il rapinatore a fuggire sia la sua amante.

Interno giorno
Commissariato

George va alla polizia col suo avvocato, che per evitare uno scandalo esorta il commissario a ignorare l'accusa di favoreggiamento e a disporre il ricovero di Irene in una clinica psichiatrica, per un periodo di osservazione.

PA/MF George e il suo avvocato entrano nell'ufficio del commissario.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MF Avvocato; recita in italiano.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MPP George; recita in inglese.
MF Avvocato; recita in italiano.
MPP Commissario; recita in italiano.
MF Avvocato; recita in italiano.
MPP Commissario; recita in italiano.
MF Avvocato; recita in italiano.
(Dissolvenza incrociata)

C) EUROPE '51

Commissariato

Interrogata dal commissario, Irene ammette di aver fatto fuggire il ragazzo ma assicura che si costituirà. Nel mentre, telefonano per avvisare che il ragazzo si è costituito. Irene scoppia in lacrime.

Due inquadrature assenti

Interno giorno
Commissariato

George va alla polizia col suo avvocato, che per evitare uno scandalo esorta il commissario a ignorare l'accusa di favoreggiamento e a disporre il ricovero di Irene in una clinica psichiatrica, per un periodo di osservazione.

PA/MF George e il suo avvocato entrano nell'ufficio del commissario.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MF Avvocato; recita in italiano.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MPP George; recita in inglese.
MF Avvocato; recita in italiano.
MPP Commissario; recita in italiano.
MF Avvocato; recita in italiano.
MPP Commissario; recita in italiano.
MF Avvocato; recita in italiano.
(Dissolvenza incrociata)

D) "EUROPE '51"

Commissariato

Interrogata dal commissario, Irene ammette di aver fatto fuggire il ragazzo ma assicura che si costituirà. Nel mentre, telefonano per avvisare che il ragazzo si è costituito. Irene scoppia in lacrime.

Due inquadrature assenti

Interno giorno
Commissariato

George va alla polizia col suo avvocato, che per evitare uno scandalo esorta il commissario a ignorare l'accusa di favoreggiamento e a disporre il ricovero di Irene in una clinica psichiatrica, per un periodo di osservazione.

Diverso montaggio
Durata superiore
Inquadrature diverse

PA/MF George e il suo avvocato entrano nell'ufficio del commissario.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MPP George; recita in inglese.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
(Dissolvenza incrociata)

E) THE GREATEST LOVE

Commissariato

Interrogata dal commissario, Irene ammette di aver fatto fuggire il ragazzo ma assicura che si costituirà. Nel mentre, telefonano per avvisare che il ragazzo si è costituito. Irene scoppia in lacrime.

Due inquadrature assenti

Interno giorno
Commissariato

George va alla polizia col suo avvocato, che per evitare uno scandalo esorta il commissario a ignorare l'accusa di favoreggiamento e a disporre il ricovero di Irene in una clinica psichiatrica, per un periodo di osservazione.

Diverso montaggio
Durata superiore
Inquadrature diverse

PA/MF George e il suo avvocato entrano nell'ufficio del commissario.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MPP George; recita in inglese.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
(Dissolvenza incrociata)

F) THE GREATEST LOVE

Commissariato

Interrogata dal commissario, Irene ammette di aver fatto fuggire il ragazzo ma assicura che si costituirà. Nel mentre, telefonano per avvisare che il ragazzo si è costituito. Irene scoppia in lacrime.

Due inquadrature assenti

Interno giorno
Commissariato

George va alla polizia col suo avvocato, che per evitare uno scandalo esorta il commissario a ignorare l'accusa di favoreggiamento e a disporre il ricovero di Irene in una clinica psichiatrica, per un periodo di osservazione.

Diverso montaggio
Durata superiore
Inquadrature diverse

PA/MF George e il suo avvocato entrano nell'ufficio del commissario.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MF George e il suo avvocato, inquadrati di schiena.
MPP George; recita in inglese.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
MPP Commissario; recita in italiano.
PP Avvocato; recita in inglese.
(Dissolvenza incrociata)

A) "EUROPA '51"

Esterno/Interno giorno

In macchina verso la clinica, George spiega a Irene che la porta a fare un semplice controllo. Ma una volta in clinica Irene viene rinchiusa in una stanza, e dalla finestra vede la macchina del marito allontanarsi.

Interno giorno
Clinica

La domestica porta a Irene alcuni effetti personali.

Interno giorno
Clinica

Irene è condotta in una sala comune, dove incrocia lo sguardo di altre donne recluse. Poi viene sottoposta al test di Rorschach.

Interno giorno
Clinica

Il prete della clinica chiede di parlare con Irene, che prova a spiegargli i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Ad eccezione di un PP del prete, inserito all'inizio del dialogo, la conversazione occorre in **una sola inquadratura fino alla fine della sequenza**.

MF Irene e il prete.
Prete: «Buongiorno».
Irene: «Buongiorno».
Prete: «Come si sente?».
Irene: «Bene grazie».
Prete: «Vorrei parlarle...».
PP Prete: «...Nessuno mi ha incaricato di farlo...».

MPP Irene e il prete (seguiti da movimenti di macchina e variazioni scalari).
Prete: «...Ma ho incontrato suo marito. Sa, viene tutti i giorni per avere sue notizie, e abbiamo parlato a lungo. Mi ha aperto il suo animo e allo-

B) "EUROPA '51"

Esterno/Interno giorno

In macchina verso la clinica, George spiega a Irene che la porta a fare un semplice controllo. Ma una volta in clinica Irene viene rinchiusa in una stanza, e dalla finestra vede la macchina del marito allontanarsi.

Interno giorno
Clinica

La domestica porta a Irene alcuni effetti personali.

Interno giorno
Clinica

Irene è condotta in una sala comune, dove incrocia lo sguardo di altre donne recluse. Poi viene sottoposta al test di Rorschach.

Interno giorno
Clinica

Il prete della clinica chiede di parlare con Irene, che prova a spiegargli i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Ad eccezione di un PP del prete, inserito all'inizio del dialogo, la conversazione occorre in **una sola inquadratura fino alla fine della sequenza, che qui termina prima**.

MF Irene e il prete.
Prete: «Buongiorno».
Irene: «Buongiorno».
Prete: «Come si sente?».
Irene: «Bene grazie».
Prete: «Vorrei parlarle...».
PP Prete: «...Nessuno mi ha incaricato di farlo...».

MPP Irene e il prete (seguiti da movimenti di macchina e variazioni scalari).
Prete: «...Ma ho incontrato suo marito. Sa, viene tutti i giorni per avere sue notizie, e abbiamo parlato a lungo. Mi ha aperto il suo animo e allo-

C) EUROPE '51

Esterno/Interno giorno

In macchina verso la clinica, George spiega a Irene che la porta a fare un semplice controllo. Ma una volta in clinica Irene viene rinchiusa in una stanza, e dalla finestra vede la macchina del marito allontanarsi.

Interno giorno
Clinica

La domestica porta a Irene alcuni effetti personali.

Interno giorno
Clinica

Irene è condotta in una sala comune, dove incrocia lo sguardo di altre donne recluse. Poi viene sottoposta al test di Rorschach.

Interno giorno
Clinica

Il prete della clinica chiede di parlare con Irene, che prova a spiegargli i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Oltre al PP del prete, inserito all'inizio del dialogo, qui la conversazione presenta altri **due stacchi e termina prima**.

MF Irene e il prete.
Prete: «Good morning».
Irene: «Good morning».
Prete: «How do you feel?».
Irene: «Alright, thank you».
Prete: «I thought you might like to talk to me».
PP Prete: «Only if you want to, of course...».
MPP Irene e il prete (seguiti da movimenti di macchina e variazioni scalari).
Prete: «...But I met your husband. You know, he comes every day to ask after you. And we've had some good talks together. The poor fellow doesn't quite seem to

D) "EUROPE '51"

Esterno/Interno giorno

In macchina verso la clinica, George spiega a Irene che la porta a fare un semplice controllo. Ma una volta in clinica Irene viene rinchiusa in una stanza, e dalla finestra vede la macchina del marito allontanarsi.

Interno giorno
Clinica

La domestica porta a Irene alcuni effetti personali.

Interno giorno
Clinica

Irene è condotta in una sala comune, dove incrocia lo sguardo di altre donne recluse. Poi viene sottoposta al test di Rorschach.

Interno giorno
Clinica

Il prete della clinica chiede di parlare con Irene, che prova a spiegargli i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Ad eccezione del PP del prete, inserito all'inizio del dialogo, qui la conversazione **non presenta altri stacchi ma termina prima**.

MF Irene e il prete.
Prete: «Good morning».
Irene: «Good morning».
Prete: «How do you feel?».
Irene: «Alright, thank you».
Prete: «I thought you might like to talk to me».
PP Prete: «Only if you want to, of course...».
MPP Irene e il prete (seguiti da movimenti di macchina e variazioni scalari).
Prete: «...But I met your husband. You know, he comes every day to ask after you. And we've had some good talks together. The poor fellow

E) THE GREATEST LOVE

Esterno/Interno giorno

In macchina verso la clinica, George spiega a Irene che la porta a fare un semplice controllo. Ma una volta in clinica Irene viene rinchiusa in una stanza, e dalla finestra vede la macchina del marito allontanarsi.

Interno giorno
Clinica

La domestica porta a Irene alcuni effetti personali.

Interno giorno
Clinica

Irene è condotta in una sala comune, dove incrocia lo sguardo di altre donne recluse. Poi viene sottoposta al test di Rorschach.

Interno giorno
Clinica

Il prete della clinica chiede di parlare con Irene, che prova a spiegargli i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Ad eccezione del PP del prete, inserito all'inizio del dialogo, qui la conversazione **non presenta altri stacchi ma termina prima**.

MF Irene e il prete.
Prete: «Good morning».
Irene: «Good morning».
Prete: «How do you feel?».
Irene: «Alright, thank you».
Prete: «I thought you might like to talk to me».
PP Prete: «Only if you want to, of course...».
MPP Irene e il prete (seguiti da movimenti di macchina e variazioni scalari).
Prete: «...But I met your husband. You know, he comes every day to ask after you. And we've had some good talks together. The poor fellow

F) THE GREATEST LOVE

Esterno/Interno giorno

In macchina verso la clinica, George spiega a Irene che la porta a fare un semplice controllo. Ma una volta in clinica Irene viene rinchiusa in una stanza, e dalla finestra vede la macchina del marito allontanarsi.

Interno giorno
Clinica

La domestica porta a Irene alcuni effetti personali.

Interno giorno
Clinica

Irene è condotta in una sala comune, dove incrocia lo sguardo di altre donne recluse. Poi viene sottoposta al test di Rorschach.

Interno giorno
Clinica

Il prete della clinica chiede di parlare con Irene, che prova a spiegargli i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Oltre al PP del prete, inserito all'inizio del dialogo, qui la conversazione **presenta un altro stacco e termina prima**.

MF Irene e il prete.
Prete: «Good morning».
Irene: «Good morning».
Prete: «How do you feel?».
Irene: «Alright, thank you».
Prete: «I thought you might like to talk to me».
PP Prete: «Only if you want to, of course...».
MPP Irene e il prete (seguiti da movimenti di macchina e variazioni scalari).
Prete: «...But I met your husband. You know, he comes every day to ask after you. And we've had some good talks together. The poor fellow

A) "EUROPA '51"

ra ho pensato di venire io stesso da lei».
Irene: «Sì».
Prete: «Nell'esercizio del nostro ministero impariamo a comprendere molte cose. Non pensi signora, la prego, che io voglia giudicarla per aver lasciato la sua casa, per essere stata presa dall'interesse per un altro uomo...».
Irene: «No, lei si sbaglia. So che mio marito ha creduto... ma non è questo. Padre, guardi, vorrei spiegarle; vede, è che a un certo momento l'amore per le persone che ci sono vicine non ci basta più. Io, per esempio, ho sentito che era troppo egoistico, meschino, e allora sono stata spinta a ricercare, ad avvicinare gli altri, gli umili, tutti gli umili, e a amarli».
Prete: «Questo che lei prova è veramente l'espressione di un sentimento cristiano. Comunque, anche l'amore ha una sua regola, un ordine che va rispettato.
Lei certo non è sicura di dovere abbandonare suo marito per un sentimento sia pure più vasto. Dobbiamo fare il bene ma con misura, così come la Provvidenza vuole...».
Irene: «No, l'amore non ha misura. Il male nasce dal fatto che non si dà mai tutto l'amore a quelli che maggiormente ne hanno bisogno. E dobbiamo amarli come sono. E aiutarli come possiamo. Dio ci ha creati così. Com'è triste accorgersi d'improvviso che nella vita siamo stati dei disertori verso gli altri e con noi stessi».
Prete: «Ma allora lei vorrebbe essere una riformatrice. Lei ha riflettuto? Lei pensa veramente di poter avere una forza così grande?».
Irene: «Non saprei dirle.

B) "EUROPA '51"

ra ho pensato di venire io stesso da lei».
Irene: «Sì».
Prete: «Nell'esercizio del nostro ministero impariamo a comprendere molte cose. Non pensi signora, la prego, che io voglia giudicarla per aver lasciato la sua casa, per essere stata presa dall'interesse per un altro uomo...».
Irene: «No, lei si sbaglia. So che mio marito ha creduto... ma non è questo. Padre, guardi, vorrei spiegarle; vede, è che a un certo momento l'amore per le persone che ci sono vicine non ci basta più. Io, per esempio, ho sentito che era troppo egoistico, meschino, e allora sono stata spinta a ricercare, ad avvicinare gli altri, gli umili, tutti gli umili, e a amarli».
Prete: «Questo che lei prova è veramente l'espressione di un sentimento cristiano. Comunque, anche l'amore ha una sua regola, un ordine che va rispettato.
Ed è proprio entro questa regola che dobbiamo cercare di vivere, a costo di sacrificare noi stessi, cambiare noi stessi, cambiare gli altri. Ed è proprio questa nostra lotta di ogni giorno...».
Irene: «**No padre, sono una donna ignorante, confusa, ma sento che proprio da questo nasce tutto il male del mondo. Dalla necessità che sentiamo di sottomettere gli uomini. Chi ci dà il diritto di cambiarli? Dio li ha creati così. Amiamoli come sono. Com'è stato triste scoprire che non avevo mai amato gli altri ma solo me stessa**».
Prete: «**Ma lei crede oggi di non essere più un'egoista abbandonandosi ai suoi impulsi, lasciandosi andare per la sua china, che potrebbe essere la via della perdizione?**».

C) EUROPE '51

know what's happened. And I thought if I talked to you...».
Irene: «Yes».
Prete: «You know, we priests come to understand many things in the course of our duty. Now please don't think I'm here to pass judgement on you for having left your home because you allowed yourself to be, uh, infatuated with another man...».
Irene: «No, you are mistaken. I know that it's what my husband thinks... but that is not it. It is just that the love we feel for those closest to us, for those who should be and maybe really are dearest to us, suddenly isn't enough. It seems too selfish, too narrow, so that we feel the need to share it, to make our love bigger until it embraces everyone».

MPP Prete: «And it is within these rules and disciplines that we must try to live, even if it means sacrifying ourselves».

MPP Irene: «We should improve their nature. Who are we to dare to change them? God made them as they are. How sad it is suddenly to discover that we've been dictators in our lives to ourselves and others».
Prete: «Tha's all very well. But isn't it selfish of you to give way to these impulses of yours, to allow yourself to be swept perhaps to perdition?».

D) "EUROPE '51"

doesn't quite seem to know what's happened. And I thought if I talked to you...».
Irene: «Yes».
Prete: «You know, we priests come to understand many things in the course of our duty. Now please don't think I'm here to pass judgement on you for having left your home because you allowed yourself to be, uh, infatuated with another man...».
Irene: «No, you are mistaken. I know that it's what my husband thinks... but that is not it. It is just that the love we feel for those closest to us, for those who should be and maybe really are dearest to us, suddenly isn't enough. It seems too selfish, too narrow, so that we feel the need to share it, to make our love bigger until it embraces everyone».
Prete: «All this that you feel is certainly the expression of a true Christian spirit. Nevertheless there are loves which have rules and disciplines which must be abited by. And it is within these rules and disciplines that we must try to live, even if it means sacrifying ourselves, changing ourselves, changing others. And it is through these efforts that we...».
Irene: «No, I think that's exactely what causes all the evil in this world, this necessity we feel to change people. We should improve their nature. Who are we to dare to change them? God made them as they are. How sad it is suddenly to discover that we've been dictators in our lives to ourselves and others».
Prete: «Tha's all very well. But isn't it selfish of you to give way to these impulses of yours, to allow yourself to be swept perhaps to perdition?».

E) THE GREATEST LOVE

doesn't quite seem to know what's happened. And I thought if I talked to you...».
Irene: «Yes».
Prete: «You know, we priests come to understand many things in the course of our duty. Now please don't think I'm here to pass judgement on you for having left your home because you allowed yourself to be, uh, infatuated with another man...».
Irene: «No, you are mistaken. I know that it's what my husband thinks... but that is not it. It is just that the love we feel for those closest to us, for those who should be and maybe really are dearest to us, suddenly isn't enough. It seems too selfish, too narrow, so that we feel the need to share it, to make our love bigger until it embraces everyone».
Prete: «All this that you feel is certainly the expression of a true Christian spirit. Nevertheless there are loves which have rules and disciplines which must be abited by. And it is within these rules and disciplines that we must try to live, even if it means sacrifying ourselves, changing ourselves, changing others. And it is through these efforts that we...».
Irene: «No, I think that's exactely what causes all the evil in this world, this necessity we feel to change people. We should improve their nature. Who are we to dare to change them? God made them as they are. How sad it is suddenly to discover that we've been dictators in our lives to ourselves and others».
Prete: «Tha's all very well. But isn't it selfish of you to give way to these impulses of yours, to allow yourself to be swept perhaps to perdition?».

F) THE GREATEST LOVE

doesn't quite seem to know what's happened. And I thought if I talked to you...».
Irene: «Yes».
Prete: «You know, we priests come to understand many things in the course of our duty. Now please don't think I'm here to pass judgement on you for having left your home because you allowed yourself to be, uh, infatuated with another man...».
Irene: «No, you are mistaken. I know that it's what my husband thinks... but that is not it. It is just that the love we feel for those closest to us, for those who should be and maybe really are dearest to us, suddenly isn't enough. It seems too selfish, too narrow, so that we feel the need to share it, to make our love bigger until it embraces everyone».
Prete: «All this that you feel is certainly the expression of a true Christian spirit. Nevertheless there are loves which have rules and disciplines which must be abited by. And it is within these rules and disciplines that we must try to live, even if it means sacrifying ourselves, changing ourselves, changing others».

A) "EUROPA '51"

Quello che invece so è che sono stata egoista, e che lo sono ancora troppo. Cerco di dare agli altri tutto l'amore che ho, e che non è mio... e solo allora una grande luce scende in me. Un bene, un bene immenso entra in me, senza che io lo invochi. Allora veramente si muovono le montagne».
Prete: «Lei crede fermamente in Dio e la sua Grazia?».
Irene: «Quello che so è che bisogna vivere in pienezza d'amore per tutti quanti. Quello che importa è che gli uomini si salvino. Che il mondo tutto si salvi. Io sono venuto in terra non per perdere i peccatori ma per salvarli. Questo è il miracolo del cristianesimo».
Prete: «Dove ha letto queste cose? Chi gliele ha dette?».
Irene: «Nessuno».
Prete: «Sono parole del Vangelo. Io stesso sono un peccatore. Io...sono turbato. Ma ci pensa, signora, non ha paura della vita che lei sceglie?».
Irene: «Ma perché dovrei aver paura?».
Prete: «Stia calma».
Irene: «Perché tutti hanno paura? Perché anche lei ha paura? Mi crede pazza?».
Il prete bussa alla porta per farsi aprire ed esce; Irene cammina verso il fondo della stanza, dove siede una malata anziana.
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Irene dà conforto a una malata che ha tentato il suicidio.

Interno giorno
Clinica

Lo psichiatra interroga Irene sul suo comportamento e sulla forza con cui trasmette amore al prossimo. Irene gli dice che l'amore per il prossi-

B) "EUROPA '51"

Irene: «**Io credo solo che l'unico modo di non essere egoisti è di amare gli altri, tutti gli altri, anche i peccatori, tutti i peccatori, così come sono. E solo allora una grande luce scende in me. Un bene, un bene immenso entra in me, senza che io lo invochi. Allora veramente si muovono le montagne**».
Prete: «**E lei non crede che lasciare suo marito sia ancora egoismo?**».
Irene: «**Credo di dover dare a chiunque l'amore che non ho dato a mio figlio. Sento di dovermi confondere con tutti, anche con i peccatori. Bisogna amare tutti gli uomini senza giudicarli. Questo è il destino cui mi sento legata**».
Prete: «**Lei crede di essere un'ispirata? di avere una sua missione?**».
Irene: «**Oh, non so**...».
Prete: «**Sono parole pericolose, parole di superbia. Ne sono turbato. Ma ci pensa, signora, alla gravità di quello che dice?**».
Irene: «**Ma perché ha paura?**».
Il prete bussa alla porta per farsi aprire.
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Irene dà conforto a una malata che ha tentato il suicidio.

Interno giorno
Clinica

Lo psichiatra interroga Irene sul suo comportamento e sulla forza con cui trasmette amore al prossimo. Irene gli dice che l'amore per il prossi-

C) EUROPE '51

Irene: «The only way not to be selfish is to love the others and ourselves, all of us, we sinners, all of us sinners, just as we are. And to feel mercy and compassion for each one of us. Then a great light fills us, a great spiritual force, and it is then that mountains can be moved».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Irene dà conforto a una malata che ha tentato il suicidio.

Interno giorno
Clinica

Lo psichiatra interroga Irene sul suo comportamento e sulla forza con cui trasmette amore al prossimo. Irene gli dice che l'amore per il prossi-

D) "EUROPE '51"

Irene: «The only way not to be selfish is to love the others and ourselves, all of us, we sinners, all of us sinners, just as we are. And to feel mercy and compassion for each one of us. Then a great light fills us, a great spiritual force, and it is then that mountains can be moved».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Irene dà conforto a una malata che ha tentato il suicidio.

Interno giorno
Clinica

Lo psichiatra interroga Irene sul suo comportamento e sulla forza con cui trasmette amore al prossimo. Irene gli dice che l'amore per il prossi-

E) THE GREATEST LOVE

Irene: «The only way not to be selfish is to love the others and ourselves, all of us, we sinners, all of us sinners, just as we are. And to feel mercy and compassion for each one of us. Then a great light fills us, a great spiritual force, and it is then that mountains can be moved».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Irene dà conforto a una malata che ha tentato il suicidio.

Interno giorno
Clinica

Lo psichiatra interroga Irene sul suo comportamento e sulla forza con cui trasmette amore al prossimo. Irene gli dice che l'amore per il prossi-

F) THE GREATEST LOVE

MPP Irene: «The only way not to be selfish is to love the others and ourselves, all of us, we sinners, all of us sinners, just as we are. And to feel mercy and compassion for each one of us. Then a great light fills us, a great spiritual force, and it is then that mountains can be moved».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Irene dà conforto a una malata che ha tentato il suicidio.

Interno giorno
Clinica

Lo psichiatra interroga Irene sul suo comportamento e sulla forza con cui trasmette amore al prossimo. Irene gli dice che l'amore per il prossi-

A) "EUROPA '51"

mo nasce in lei dall'odio che sente per se stessa e per ciò che è stata. Entrando, lo psichiatra le chiede: «Come sta signora? **Si trova bene qui da noi? C'è qualcosa che noi possiamo fare per lei?**».

Interno giorno
Ufficio del giudice

L'avvocato va dal giudice per esortarlo a disporre la reclusione definitiva di Irene. Il giudice chiede che si faccia una riunione con tutte le persone interessate.

MF/PA L'avvocato entra nell'ufficio del giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice: «[...] Ad ogni modo sarà opportuno che io riveda la signora, i familiari, tutti i parenti, il medico, tutte le persone...».
MF Avvocato (voce del giudice FC): «...Che le sono state intorno in quel periodo, dalla morte del figlio».
Avvocato: «Ma certo, è indispensabile!».
PA Giudice: «Anzi, io direi che potremmo convocare tutti in clinica».
Avvocato: «Sarebbe la cosa migliore, così passerà sotto silenzio ed eviteremo altri clamori».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Il giudice, lo psichiatra e l'avvocato hanno un colloquio

B) "EUROPA '51"

mo nasce in lei dall'odio che sente per se stessa e per ciò che è stata. Entrando, lo psichiatra le chiede: «Come sta signora? **Mi scusi, vorrei parlarle, vorrei sapere cosa potrei fare per aiutarla**».

Interno giorno
Ufficio del giudice

L'avvocato va dal giudice per esortarlo a disporre la reclusione definitiva di Irene. Il giudice chiede che si faccia una riunione con tutte le persone interessate.

MF/PA L'avvocato entra nell'ufficio del giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice: «[...] Ad ogni modo sarà opportuno che io riveda la signora, i familiari, tutti i parenti, il medico, tutte le persone...».
MF Avvocato (voce del giudice FC): «...Che le sono state intorno in quel periodo, dalla morte del figlio».
Avvocato: «Ma certo, è indispensabile!».
PA Giudice: «Anzi, io direi che potremmo convocare tutti in clinica».
Avvocato: «Sarebbe la cosa migliore, così passerà sotto silenzio ed eviteremo altri clamori».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Il giudice, lo psichiatra e l'avvocato hanno un colloquio

C) EUROPE '51

mo nasce in lei dall'odio che sente per se stessa e per ciò che è stata. Durante il dialogo, invece di chiederle del «delinquente» dominato dalla sua forza, lo psichiatra dice: **«You mustn't be afraid to tell me, the lives of the saints are full of men and women who were dominated by the same power, the power to move mountains...»**.

Interno giorno
Ufficio del giudice

L'avvocato va dal giudice per esortarlo a disporre la reclusione definitiva di Irene. Il giudice chiede che si faccia una riunione con tutte le persone interessate.

Un'inquadratura assente, una più breve.

MF/PA L'avvocato entra nell'ufficio del giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice: «[...] Anyhow I think it would be advisable to see Mrs Gérard again, her family, her relatives, and her doctor. After a...».
MF Avvocato (voce del giudice FC): «...Certain period of time, we can meet again and reach a decision».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Il giudice, lo psichiatra e l'avvocato hanno un colloquio

D) "EUROPE '51"

mo nasce in lei dall'odio che sente per se stessa e per ciò che è stata. Durante il dialogo, invece di chiederle del «delinquente» dominato dalla sua forza, lo psichiatra dice: «**You mustn't be afraid to tell me, the lives of the saints are full of men and women who were dominated by the same power, the power to move mountains...**».

Interno giorno
Ufficio del giudice

L'avvocato va dal giudice per esortarlo a disporre la reclusione definitiva di Irene. Il giudice chiede che si faccia una riunione con tutte le persone interessate.

Un'inquadratura assente, una più breve.

MF/PA L'avvocato entra nell'ufficio del giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice: «[...] Anyhow I think it would be advisable to see Mrs Gérard again, her family, her relatives, and her doctor. After a...».
MF Avvocato (voce del giudice FC): «...Certain period of time, we can meet again and reach a decision».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Il giudice, lo psichiatra e l'avvocato hanno un colloquio

E) THE GREATEST LOVE

mo nasce in lei dall'odio che sente per se stessa e per ciò che è stata. Durante il dialogo, invece di chiederle del «delinquente» dominato dalla sua forza, lo psichiatra dice: «**You mustn't be afraid to tell me, the lives of the saints are full of men and women who were dominated by the same power, the power to move mountains...**».

Interno giorno
Ufficio del giudice

L'avvocato va dal giudice per esortarlo a disporre la reclusione definitiva di Irene. Il giudice chiede che si faccia una riunione con tutte le persone interessate.

Un'inquadratura assente, una più breve.

MF/PA L'avvocato entra nell'ufficio del giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice: «[...] Anyhow I think it would be advisable to see Mrs Gérard again, her family, her relatives, and her doctor. After a...».
MF Avvocato (voce del giudice FC): «...Certain period of time, we can meet again and reach a decision».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Il giudice, lo psichiatra e l'avvocato hanno un colloquio

F) THE GREATEST LOVE

mo nasce in lei dall'odio che sente per se stessa e per ciò che è stata. Durante il dialogo, invece di chiederle del «delinquente» dominato dalla sua forza, lo psichiatra dice: «**You mustn't be afraid to tell me, the lives of the saints are full of men and women who were dominated by the same power, the power to move mountains...**».

Interno giorno
Ufficio del giudice

L'avvocato va dal giudice per esortarlo a disporre la reclusione definitiva di Irene. Il giudice chiede che si faccia una riunione con tutte le persone interessate.

Un'inquadratura assente, una più breve.

MF/PA L'avvocato entra nell'ufficio del giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice.
MF Avvocato.
MF Giudice: «[...] Anyhow I think it would be advisable to see Mrs Gérard again, her family, her relatives, and her doctor. After a...».
MF Avvocato (voce del giudice FC): «...Certain period of time, we can meet again and reach a decision».
(Dissolvenza in nero)

Interno giorno
Clinica

Il giudice, lo psichiatra e l'avvocato hanno un colloquio

A) "EUROPA '51"

preliminare.

(Dissolvenza in apertura)
MF Giudice: «Dunque, ho letto la sua perizia, ho parlato con i famigliari e con tutte le persone che potevano ragguagliarci un poco sulla vita della Gérard in questi ultimi mesi».
MF Giudice: «Ma mi dica in parole povere la sua diagnosi».
MPP Psichiatra: «In questo soggetto ci troviamo di fronte ad uno di quei casi in cui forse non si troverà mai il corrispettivo organico o fisico del disturbo mentale. Si può pensare che i prodotti strani di questi cervelli... Mi spiegherò più semplicemente. Pur non essendoci lesioni organiche, i pensieri di questi individui sono senza dubbio da considerarsi anomalie eccezionali».
MF Giudice: «Anche i geni sono anomalie eccezionali».
MPP Psichiatra: «Certo, ma vi sono delle distinzioni. Ed una di natura fondamentale di cui dobbiamo tenere conto per le decisioni che dovremo prendere. Ed è una distinzione basata sul concetto di valore. Tali anomalie sono da considerarsi dannose quando disturbano l'individuo nell'andamento...».
MF Giudice (voce dello psichiatra FC): «...Normale della sua esistenza, riducendo le sue capacità di adattamento alla vita sociale».
Giudice: «Già, quando si tratta di idee religiose o sociali è difficile dare giudizi in senso assoluto. Oggi poi che non c'è più verità, tutto è propaganda, tutto è seduzione. Ma nel nostro caso noi ci troviamo di fronte ad un'esaltata o ad una missionaria?».
MF/PA Avvocato: «Se la signora Gérard avesse seguito, sia pure con fervore fanatico, una religione, un credo politico... ma così!».

B) "EUROPA '51"

preliminare.

Cinque inquadrature assenti, una più breve.

(Dissolvenza in apertura)
MF Giudice: «Già, quando si tratta di idee religiose o sociali è difficile dare giudizi in senso assoluto. Oggi poi che non c'è più verità, tutto è propaganda, tutto è seduzione. Ma nel nostro caso noi ci troviamo di fronte ad un'esaltata o ad una missionaria?».
MF/PA Avvocato: «Se la signora Gérard avesse seguito, sia pure con fervore fanatico, una religione, un credo politico... ma così!».

C) EUROPE '51

preliminare.

Cinque inquadrature assenti, una più breve.

(Dissolvenza in apertura)
MF Giudice: «Gentlemen, when one treats ideas that are religious or social it is difficult to pronounce judgment absolutely. Now especially, when truth has become so relative, too much corruption, too much propaganda. But in this case, would you tell me what we're dealing with? An insane woman or a missionary?».
MF/PA Avvocato: «If Mrs Gérard had wanted to follow, even shall we say fanatically, a religion, a political faith, well... but this!».

D) "EUROPE '51"

preliminare.

Cinque inquadrature assenti, una più breve.

(Dissolvenza in apertura)
MF Giudice: «Gentlemen, when one treats ideas that are religious or social it is difficult to pronounce judgment absolutely. Now especially, when truth has become so relative, too much corruption, too much propaganda. But in this case, would you tell me what we're dealing with? An insane woman or a missionary?».
MF/PA Avvocato: «If Mrs Gérard had wanted to follow, even shall we say fanatically, a religion, a political faith, well... but this!».

E) THE GREATEST LOVE

preliminare.

Cinque inquadrature assenti, una più breve.

(Dissolvenza in apertura)
MF Giudice: «Gentlemen, when one treats ideas that are religious or social it is difficult to pronounce judgment absolutely. Now especially, when truth has become so relative, too much corruption, too much propaganda. But in this case, would you tell me what we're dealing with? An insane woman or a missionary?».
MF/PA Avvocato: «If Mrs Gérard had wanted to follow, even shall we say fanatically, a religion, a political faith, well... but this!».

F) THE GREATEST LOVE

preliminare.

Cinque inquadrature assenti, una più breve.

(Dissolvenza in apertura)
MF Giudice: «Gentlemen, when one treats ideas that are religious or social it is difficult to pronounce judgment absolutely. Now especially, when truth has become so relative, too much corruption, too much propaganda. But in this case, would you tell me what we're dealing with? An insane woman or a missionary?».
MF/PA Avvocato: «If Mrs Gérard had wanted to follow, even shall we say fanatically, a religion, a political faith, well... but this!».

A) "EUROPA '51"

Psichiatra: «Qualora ritenessimo che la signora Gérard avesse ragione, caro giudice, dovremmo toglierci lei la sua toga e io il mio camice, e dovremmo seguirla».
Giudice: «Già, ma forse non ne avremmo il coraggio».
Psichiatra: «Quanti uomini che la società del loro tempo ha condannato come ribelli, e poi bruciati sul rogo, avevano ragione?».
Avvocato: «Certo, ma noi siamo chiamati a difendere la società così com'è, con le sue leggi, con il suo assestamento attuale».
Giudice: «Se avremo sbagliato saremo giudicati noi, e condanneranno noi».
(Dissolvenza incrociata)

Interno/Esterno giorno
Clinica

(Dissolvenza in apertura)
PA L'avvocato chiede a Mrs Hamilton di non mostrarsi troppo emozionata quando rivedrà la figlia.

Un'infermiera accompagna Irene attraverso il giardino, dove le vanno incontro i poveri di Primavalle. Durante il colloquio il giudice interroga Irene sui suoi ideali e le chiede **se è comunista** (Irene risponde «no»), e **se vuole entrare nella vita monastica** (Irene risponde «no», abbassando lo sguardo). E siccome Irene rifiuta di tornare a casa, si decide la sua reclusione. Il giudice e l'avvocato scambiano battute di circostanza (in un'inquadratura più lunga); George e Mrs Hamilton prendono commiato da Irene, che oltre le sbarre della finestra vede allontanarsi il gruppo dei suoi familiari (con il cugino Andrea), mentre il gruppo dei poveri sosta con il prete e l'acclama "santa".

B) "EUROPA '51"

Psichiatra: «Qualora ritenessimo che la signora Gérard avesse ragione, caro giudice, dovremmo toglierci lei la sua toga e io il mio camice, e dovremmo seguirla».
Giudice: «Già, ma forse non ne avremmo il coraggio».
Psichiatra: «**Io devo soltanto giudicare come questa donna si comporta, e certamente dal mio punto di vista essa è fuori della normalità**».
Avvocato: «**Mi pare giusto, tanto più che** noi siamo chiamati a difendere la società così com'è, con le sue leggi, con il suo assestamento attuale».
(Dissolvenza incrociata)

Interno/Esterno giorno
Clinica

(Dissolvenza in apertura)
Inquadratura assente

Un'infermiera accompagna Irene attraverso il giardino, dove le vanno incontro i poveri di Primavalle. Durante il colloquio il giudice interroga Irene sui suoi ideali e le chiede **se è comunista** (Irene risponde «no»), e **se vuole entrare nella vita monastica** (Irene risponde «no», abbassando lo sguardo). E siccome Irene rifiuta di tornare a casa, si decide la sua reclusione. Il giudice e l'avvocato scambiano battute di circostanza (in un'inquadratura più lunga); George e Mrs Hamilton prendono commiato da Irene, che oltre le sbarre della finestra vede allontanarsi il gruppo dei suoi familiari (con il cugino Andrea), mentre il gruppo dei poveri sosta con il prete e l'acclama "santa".

C) EUROPE '51

Psichiatra: «If we would think that Mrs Gérard were right, dear judge, then like those fishermen of Galilee, we should put aside our nets, and become disciples...».
Giudice: «Yes. But perhaps we wouldn't have the courage...».
Psichiatra: «But still, in life there are certain rules. Right or wrong, whoever breaks them is disqualified. Mrs Gérard has broken those rules. We have no choice».
Avvocato: «I agree; especially because we're called upon to defend society as it now stands, with its present laws and its present set up».
(Dissolvenza incrociata)

Interno/Esterno giorno
Clinica

(Dissolvenza in apertura)
PA L'avvocato chiede a Mrs Hamilton di non mostrarsi troppo emozionata quando rivedrà la figlia.

Un'infermiera accompagna Irene attraverso il giardino, dove le vanno incontro i poveri di Primavalle. Durante il colloquio il giudice chiede a Irene se vuole «**to join a religious order**» (Irene risponde «no»), e se è «**member of any political party**» (Irene risponde «no», abbassando lo sguardo). E siccome Irene rifiuta di tornare a casa, si decide la sua reclusione. Il giudice e l'avvocato scambiano battute di circostanza (in **un'inquadratura più breve)**; George e Mrs Hamilton prendono commiato da Irene, che oltre le sbarre della finestra vede allontanarsi il gruppo dei suoi familiari (con il cugino Andrea), mentre il gruppo dei poveri sosta con il prete e l'acclama "santa".

D) "EUROPE '51"

Psichiatra: «If we would think that Mrs Gérard were right, dear judge, then like those fishermen of Galilee, we should put aside our nets, and become disciples...».
Giudice: «Yes. But perhaps we wouldn't have the courage...».
Psichiatra: «But still, in life there are certain rules. Right or wrong, whoever breaks them is disqualified. Mrs Gérard has broken those rules. We have no choice».
Avvocato: «I agree; especially because we're called upon to defend society as it now stands, with its present laws and its present set up».
(Dissolvenza incrociata)

Interno/Esterno giorno
Clinica

(Dissolvenza in apertura)
PA L'avvocato chiede a Mrs Hamilton di non mostrarsi troppo emozionata quando rivedrà la figlia.

Un'infermiera accompagna Irene attraverso il giardino, dove le vanno incontro i poveri di Primavalle. Durante il colloquio il giudice chiede a Irene se vuole «**to join a religious order**» (Irene risponde «no»), e se è «**member of any political party**» (Irene risponde «no», abbassando lo sguardo). E siccome Irene rifiuta di tornare a casa, si decide la sua reclusione. Il giudice e l'avvocato si scambiano battute di circostanza (in **un'inquadratura più breve**); George e Mrs Hamilton prendono commiato da Irene, che oltre le sbarre della finestra vede allontanarsi il gruppo dei suoi familiari (con il cugino Andrea), mentre il gruppo dei poveri sosta con il prete e l'acclama "santa".

E) THE GREATEST LOVE

Psichiatra: «If we would think that Mrs Gérard were right, dear judge, then like those fishermen of Galilee, we should put aside our nets, and become disciples...».
Giudice: «Yes. But perhaps we wouldn't have the courage...».
Psichiatra: «But still, in life there are certain rules. Right or wrong, whoever breaks them is disqualified. Mrs Gérard has broken those rules. We have no choice».
Avvocato: «I agree; especially because we're called upon to defend society as it now stands, with its present laws and its present set up».
(Dissolvenza incrociata)

Interno/Esterno giorno
Clinica

(Dissolvenza in apertura)
PA L'avvocato chiede a Mrs Hamilton di non mostrarsi troppo emozionata quando rivedrà la figlia.

Un'infermiera accompagna Irene attraverso il giardino, dove le vanno incontro i poveri di Primavalle. Durante il colloquio il giudice chiede a Irene se vuole «**to join a religious order**» (Irene risponde «no»), e se è «**member of any political party**» (Irene risponde «no», abbassando lo sguardo). E siccome Irene rifiuta di tornare a casa, si decide la sua reclusione. Il giudice e l'avvocato si scambiano battute di circostanza (in **un'inquadratura più breve**); George e Mrs Hamilton prendono commiato da Irene, che oltre le sbarre della finestra vede allontanarsi il gruppo dei suoi familiari (con il cugino Andrea), mentre il gruppo dei poveri sosta con il prete e l'acclama "santa".

F) THE GREATEST LOVE

Psichiatra: «If we would think that Mrs Gérard were right, dear judge, then like those fishermen of Galilee, we should put aside our nets, and become disciples...».
Giudice: «Yes. But perhaps we wouldn't have the courage...».
Psichiatra: «But still, in life there are certain rules. Right or wrong, whoever breaks them is disqualified. Mrs Gérard has broken those rules. We have no choice».
Avvocato: «I agree; especially because we're called upon to defend society as it now stands, with its present laws and its present set up».
(Dissolvenza incrociata)

Interno/Esterno giorno
Clinica

(Dissolvenza in apertura)
PA L'avvocato chiede a Mrs Hamilton di non mostrarsi troppo emozionata quando rivedrà la figlia.

Un'infermiera accompagna Irene attraverso il giardino, dove le vanno incontro i poveri di Primavalle. Durante il colloquio il giudice chiede a Irene se vuole «**to join a religious order**» (Irene risponde «no»), e se è «**member of any political party**» (Irene risponde «no», abbassando lo sguardo). E siccome Irene rifiuta di tornare a casa, si decide la sua reclusione. Il giudice e l'avvocato si scambiano battute di circostanza (in **un'inquadratura più breve**); George e Mrs Hamilton prendono commiato da Irene, che oltre le sbarre della finestra vede allontanarsi il gruppo dei suoi familiari (con il cugino Andrea), mentre il gruppo dei poveri sosta con il prete e l'acclama "santa".

Roberto Rossellini

Le avventure di Roberto Rossellini

Gianni Rondolino

La bibliografia rosselliniana è, come si sa, vastissima, anche se in questi ultimi anni essa non si è andata arricchendo in maniera significativa. Quando, nel 1987, Adriano Aprà curò per la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro la prima bibliografia internazionale[1] il numero dei testi citati, suddivisi in dieci sezioni (Soggetti e sceneggiature, Scritti di Rossellini, Interviste e dichiarazioni, Volumi e opuscoli, Saggi generali in volumi, Saggi e articoli generali in riviste, Voci di dizionari, Saggi e articoli generali sulle singole opere, Necrologi, Testimonianze e riferimenti bibliografici), era di 2129. In calce alla sezione "Volumi e opuscoli" era indicata, fra le opere di prossima pubblicazione, anche «una biografia di T. Gallagher», la quale, dopo oltre dieci anni, ha visto finalmente la luce.

Di quest'opera monumentale, che Tag Gallagher andava componendo da molto tempo, rincorrendo ogni più minuto particolare biografico, ogni più piccola testimonianza, ogni più trascurabile pubblicazione, si favoleggiava da anni, e tutti i "rosselliniani" l'attendevano con mal simulata invidia, non foss'altro perché essa si annunciava come "definitiva", veramente onnicomprensiva, oltre la quale non sarebbe stato possibile andare. Ora che il libro, di ottocento pagine molto fitte, con innumerevoli note, una puntuale bibliografia e indici particolareggiati, è davanti ai nostri occhi, non si può che essere grati allo studioso americano di aver dedicato così tanti anni del proprio lavoro a tracciare una biografia di Roberto Rossellini che non soltanto ci dà probabilmente tutto quanto è stato possibile trovare riguardo alla sua vita privata e pubblica, del suo lavoro, delle sue amicizie, dei suoi amori, delle "sue" famiglie, ma anche ci fornisce non poche chiavi di lettura della sua opera, con puntuali riferimenti all'accoglienza che essa ebbe allora, sia da parte della stampa sia da parte del pubblico, e alla letteratura critica che su di essa si è andata formando.

Per quanto concerne la vita privata di Rossellini di fondamentale importanza risultano, ovviamente, le testimonianze dei parenti, degli amici, dei collaboratori, essendo alquanto scarsi, pressoché inesistenti, quelli che possiamo chiamare documenti d'archivio, come lettere, appunti, diari ecc. Gallagher ha praticamente arato tutto il campo disponibile, intervistando quanta più gente possibile e attingendo abbondantemente a testi, memorie, testimonianze, ricerche precedentemente pubblicate, sia di Rossellini sia di altre persone, studiosi, biografi. Di qui

Archivio Aprà

Gruppo scolastico. Rossellini è il settimo in alto da sinistra

l'uso sistematico delle interviste rilasciate da Rossellini nel corso degli anni, dei suoi non numerosi scritti autobiografici, del libro della moglie[2], di quello di Ugo Pirro relativo alla lavorazione di *Roma città aperta*[3], di quello di Thomas Meder relativo alla lavorazione di *Paisà*[4] e di altri contributi minori. Un uso estremamente puntuale, che tuttavia tende a porre sul medesimo piano le ricerche metodiche e scientificamente approfondite, come quella di Meder, con i ricordi, le testimonianze, le interviste, che spesso riprendono informazioni difficilmente verificabili e non sempre attendibili.

Sotto questo aspetto, la biografia rosselliniana, secondo modelli collaudati, si sviluppa per capitoli cronologici che ripercorrono dall'infanzia all'adolescenza alla giovinezza alla maturità la vita alquanto tumultuosa del regista italiano. I fatti, le persone, i luoghi, i tempi sono scanditi da quelle testimonianze, da quei dati, da quei ricordi o ricerche particolari, che consentono di tracciare un quadro molto variegato e sostanzialmente esauriente. Attenzione particolare dedica Gallagher alla famiglia di Rossellini, al padre, all'ambiente famigliare, alle frequentazioni giovanili, ai compagni e agli amici, cercando di individuare – da buon biografo – gli elementi primi di una "vocazione" che si manifesterà molto più tardi e in maniera abbastanza inaspettata. La vita mondana fa da sfondo a questo ritratto sfaccettato, e qualche episodio meno noto o inedito spicca per una sua qualche ragione significativa (come la relazione con Liliana Castagnola, di otto anni più anziana di lui, che fu trovata morta il 3 marzo 1930, misteriosamente, e il conseguente internamento di Roberto, per volontà del padre, in una "casa di cura per alienati" nei pressi di Napoli, in cui passò un paio di mesi; o

la relazione, durata forse quattro anni, con Assia Noris nei primi anni '30; o l'uso di cocaina). Ne vien fuori, più e meglio di quanto già non si sapesse, il ritratto di un giovane uomo brillante, dispendioso, un po' avventuriero e un po' cinico, amante della bella vita, delle donne, spensierato e affascinante, conscio di questo suo fascino e pronto ad usarlo nelle più diverse circostanze. Di un uomo anche irresponsabile, già con quel marchio di "genio e sregolatezza" che lo accompagnerà per tutta la vita.

In questa luce appaiono particolarmente rivelatori i suoi rapporti con le "donne della sua vita", in particolare la moglie Marcella De Marchis, Roswita Schmidt, Ingrid Bergman, Sonali Sen Roy (Das Gupta), Silvia D'Amico. Il biografo si dilunga non poco su queste figure femminili, mettendole a volte a confronto per meglio individuare il comportamento di Roberto nelle diverse circostanze. Accenna, sulla base delle informazioni di prima mano raccolte da Thomas Meder, al figlio Viktor di Roswita, adottato da Roberto, e all'ingravidamento e all'aborto nel 1946, al tempo della morte del suo primo figlio Romano; si dilunga anche sul periodo passato dai due, durante gli anni di guerra, a Tagliacozzo e a Roma (ma non utilizza, come fonte biografica indiretta, "affabulata", il romanzo epistolare di Alberto Consiglio[5]). Accenna anche al mancato aborto della Bergman, quando aspettava il suo primo figlio da Roberto e si dilunga sui rapporti con Sonali. Soprattutto attinge abbondantemente alle testimonianze raccolte fra amici e parenti e ai testi pubblicati in proposito, per meglio tratteggiare il carattere di Roberto, non solo nei confronti delle donne amate, ma anche, più in generale, rispetto alla vita e alle sue responsabilità: generoso e innamorato, mentitore e privo di scrupoli, avventuriero e romantico, cinico e sensibile, umanissimo e spregiudicato. Insomma – come ogni artista secondo la tradizione consolidata – "geniale e sregolato".

Gallagher tuttavia non avvalora nel suo libro quella che Kris e Kurz hanno chiamato la «leggenda dell'artista»[6]. Si attiene ai fatti e alle testimonianze, accumula dati, mette ordine nelle fonti, diverse e complementari, e fornisce al lettore (e allo studioso) una messe di informazioni, di prima e seconda mano, davvero esaustiva. Cosicché, quando si giunge all'analisi dell'opera rosselliniana, e prima ancora ai suoi esordi nel cinema, il materiale raccolto fornisce una base biografica e storica di fondamentale importanza, sebbene su di essa si debba poi procedere con cautela, per non confondere i due piani – la vita e l'opera – che spesso non coincidono, e il più delle volte possono essere del tutto indipendenti l'uno dall'altro.

D'altronde, da serio biografo, Gallagher è più interessato alla descrizione puntuale della vita di Rossellini, in tutti i suoi aspetti e momenti, che non all'analisi critica della sua opera. Così come dedica il maggior spazio alla lavorazione di ogni singolo film, con tutti i problemi connessi, che non ai risultati artistici raggiunti. E infine dà ampio spazio alla accoglienza delle opere presso la critica coeva, italiana e straniera (francese e americana in primo luogo), e ai risultati più validi della critica successiva, piuttosto che addentrarsi in una propria analisi

ermeneutica. Anche se non è difficile scorgere, fra le pieghe del racconto biografico, una personale interpretazione rosselliniana, che meglio si manifesta in un paio di capitoli dedicati al neorealismo e nella proposta critica di un parallelo fra la concezione della storia e dell'arte propria di Benedetto Croce e quella di Rossellini. Ma su questo sarà bene tornare.

Certamente le informazioni che egli ci dà sulle «prove di regìa» del trentenne Roberto – già ampiamente note, ma qui inquadrate in un discorso più ampio e documentato – e poi sui film realizzati durante gli anni di guerra – la cosiddetta «trilogia della guerra fascista»: un termine che tuttavia Gallagher non usa – sono molto ricche e si basano ovviamente sulle ricerche condotte in precedenza da altri studiosi (fra i quali, *in primis*, Stefano Roncoroni) e sulle sue personali indagini. Tuttavia, nel caso de *La nave bianca*, rimane un poco ai margini la questione della "paternità" del film, cioè quella polemica fra Francesco De Robertis e lo stesso Rossellini che sfociò in una lettera aperta del primo alla rivista «Cinema»[7], alla quale il secondo non rispose. Non che Gallagher non ricostruisca la vicenda con dovizia di particolari, anzi; inoltre fornisce un'interpretazione "non propagandistica" del film tanto stimolante quanto discutibile. Ma non v'è dubbio, forse anche nell'impossibilità di fare ulteriori ricerche o nell'assenza di ulteriori documenti o informazioni sul versante derobertisiano, che la questione rimane tuttora aperta: semmai un giorno potrà essere definitivamente chiusa!

Diverso è il caso di *Roma città aperta* e di *Paisà*. Qui Gallagher aveva a disposizione, fra le molte testimonianze, anche il libro di Pirro e quello di Meder, ai quali ha abbondantemente attinto, tanto che i capitoli dedicati ai due film sono molto più ampi degli altri (rispettivamente 65 e 48 pagine, mentre la media è di 23 pagine per capitolo). In essi tutti i piccoli e i grandi fatti relativi alla lavorazione dei film, dalla fase iniziale di progettazione a quella finale dell'uscita nelle sale cinematografiche, con i conseguenti commenti critici e la conseguente accoglienza da parte del pubblico, sono illustrati con dovizia di particolari. Ne vien fuori un quadro di riferimento straordinariamente preciso e puntuale, come se nulla sfuggisse al cronista, dall'incontro casuale con questo o quel personaggio alla data d'inizio delle riprese, dagli incidenti di percorso alle polemiche o agli scontri con i collaboratori (in particolare con Sergio Amidei durante la lavorazione di *Roma città aperta*), dalle difficoltà tecniche e da quelle finanziarie alle soluzioni adottate. Una vera e propria mappa, con la quale è possibile ripercorrere il cammino di ogni avventura cinematografica rosselliniana; un puzzle di nomi, di fatti e di luoghi, che con grande sapienza Gallagher ricompone pezzo per pezzo, dandoci la possibilità di seguire a passo a passo lo sviluppo della carriera di Rossellini, quasi giorno dopo giorno, fornendoci una serie di informazioni spesso preziose, a volte inedite, altre volte già note ma qui inserite in un contesto coerentemente organizzato.

La ricostruzione di questa carriera, di film in film, di progetto in progetto, di realizzazione in realizzazione, si intreccia con la descrizione della vita, quasi quotidiana, di Rossellini; sicché si passa di continuo dai piccoli fatti apparente-

Collezione M. De Marchis

Marcella De Marchis con il figlio Romano

mente insignificanti ai grandi fatti dell'arte e della cultura, della cronaca e della politica, in un alternarsi di scorci biografici e storici che dovrebbe – e quasi sempre ci riesce – contribuire a una approfondita e fedele trattazione storico-critica. Non v'è dubbio infatti che le vicissitudini esistenziali di Rossellini, così strettamente legate al suo lavoro, ai suoi interessi, alle diverse situazioni storiche in cui venne a trovarsi, agli ambienti frequentati, influirono non poco su certe sue scelte artistiche, sulla definizione, o meglio sulla caratterizzazione del suo modo di far cinema. Per usare una formula abusata, "lo stile è l'uomo"; e spesso nell'opera rosselliniana, e nei suoi risultati estetici ed artistici, il linguaggio filmico usato al di fuori di certi condizionamenti della tradizione o della tecnica spettacolare, il rifiuto di sottomettersi a certe regole codificate, il porsi di continuo in conflitto con la prassi abituale e il rifuggire da taluni compromessi sono la conseguenza di uno "stile di vita" che coincide in larga misura con un suo proprio "stile cinematografico". E Gallagher non si sottrae a una sorta di studio comparato fra la vita e l'opera, mettendo in rilievo quegli aspetti caratteriali, quei comportamenti e quelle scelte che possono essere rinvenuti, indirettamente, per metafora, per affabulazione, in questo o quel film.

Da questo punto di vista, al di là delle chiavi di lettura che di volta in volta Gallagher indica o suggerisce o soltanto evidenzia attraverso una serie di infor-

Roberto Rossellini
con Anna Magnani

mazioni e testimonianze dirette e indirette, ciò che più appare utile, addirittura indispensabile, per meglio cogliere e analizzare la complessa personalità artistica di Rossellini, sono proprio i dati raccolti e messi in bell'ordine cronologico da Gallagher secondo un percorso biografico che mette sullo stesso piano tutto quanto gli è stato possibile accatastare, col rischio a volte di sovraccaricare il discorso o di appiattirlo nella cronaca spicciola e persino nel pettegolezzo. Ma il pregio di questa biografia – intesa appunto come "ricostruzione degli elementi della vita di una persona" – è anzitutto quello di presentare in una successione coerente e coerentemente esposta, non solo i fatti, ma anche i commenti, i ricordi, le impressioni che contribuiscono a darci un ritratto quanto più completo e sfaccettato, approfondito e possibilmente somigliante di Roberto Rossellini.

Il quale, dalle fitte pagine del suo biografo, ne esce certamente arricchito, non foss'altro perché la ricostruzione della sua vita, così minuziosa e persino pedante, mette in luce al tempo stesso la sua esistenza quotidiana e il suo carattere, i rapporti parentali e amichevoli e quelli professionali, i sentimenti e le debolezze, le passioni e i dubbi, le certezze e le incostanze, in un susseguirsi di accadimenti che riflettono anche, direttamente o indirettamente, il tempo in cui visse, la società in cui si trovò a operare, la storia d'Italia e la più generale situazione internazionale: in una parola i grandi conflitti del secolo, le tensioni sociali, gli

scontri politici e ideologici, ed anche la quotidianità intesa come il vivere di ciascuno e di tutti in una determinata epoca.

Gallagher, quasi a ogni apertura di capitolo, vuole darci il quadro storico di riferimento e spesso, nel corso della trattazione, ci fornisce ulteriori informazioni sulla situazione politica, sulle vicende italiane o internazionali, con lo scopo di meglio precisare la posizione di Rossellini o le sue scelte o i suoi condizionamenti. Non v'è dubbio che il discorso, in questo modo, si allarga con utili prospettive, anche ermeneutiche; ma rischia di apparire forzatamente riduttivo o superficiale, per ovvi motivi di economia letteraria. Inoltre, in certi casi, le informazioni sono necessarie forse per un pubblico straniero, americano in particolare (al quale è rivolto in primo luogo in libro), ma risultano scontate o approssimative per il pubblico italiano. E non mancano alcuni piccoli errori, qualche disinformazione, qualche leggerezza: dalla «rivoluzione permanente» di Piero Goberti (*sic!*) definito riduttivamente «discepolo di Croce» (cfr. p. 275), a Paolo Gobetti, il figlio di Piero, indicato come «a Communist partisan leader» (cfr. p. 205), senza ovviamente sapere della parentela fra i due; sino ad affermazioni ardite e talmente sommarie e "radicali" da rasentare il ridicolo, come questa di p. 302: «Italian art from Giotto to futurism had sought to speak to the masses in public terms, and had almost always functioned as propaganda for the Church or others powers. Rossellini, in contrast, seemed northern European, with his Vermeer-like intimacy, his private revelations in caves, and his existentialism. For this reason he was viewed suspiciously by Italians [...]».

D'altronde è proprio sul terreno dell'interpretazione, o meglio del tentativo di uscire dagli schemi interpretativi rosselliniani classici e consolidati, superando in una nuova prospettiva critica i dibattiti e le polemiche del passato, che Gallagher appare meno convincente o addirittura azzardato. Nel senso che le osservazioni e i commenti che egli fa, una volta rappresentato il quadro generale e ricordate le varie posizioni della critica a proposito di questa o quell'opera, di questo o quel momento creativo, rischiano a volte di essere un poco schematici, di rifarsi appunto a uno schema rigido, desunto da osservazioni non sempre convincenti. È il caso, in primo luogo, di Benedetto Croce e della sua filosofia, che Gallagher pone alla base della stessa "filosofia" rosselliniana, del suo modo di concepire la vita, di vivere la propria libertà, di impostare il proprio lavoro creativo; e dell'estetica di Croce, della sua concezione dell'arte, che sarebbe la medesima di Rossellini. E qui Gallagher, nel sottolineare la validità ermeneutica delle posizioni critiche di Amedée Ayfre e di André Bazin riguardo all'opera rosselliniana, non si perita di affermare: «But there was no critic in Italy to link Rossellini with Croce, the way Ayfre and Bazin linked him with Bergson, because there was no critic in Italy with their zest for movie *experience*, who wallowed so scandalously in the sensuality of movies and took them so seriously» (cfr. p. 303). È ben vero che egli si riferisce in particolare all'accoglienza della critica italiana all'epoca di *Germania anno zero* o poco dopo, quando Rossellini parve allontanarsi dal suo primo neorealismo; ma è anche vero che nel corso del suo

Ingrid Bergman con i figli Robertino, Isabella e Isotta

libro Gallagher non manca di sottolineare l'importanza di Croce per la formazione di Rossellini, e più ancora la sua influenza nella definizione di uno stile di vita, e poi di uno stile cinematografico, che Gallagher pare cogliere in questa idea fondante della libertà dell'uomo, che accomunerebbe il regista al filosofo.

Queste osservazioni critiche, teoriche e filosofiche sorreggono i due ampi capitoli (il decimo e il dodicesimo) intitolati rispettivamente, con terminologia rosselliniana, *Neo-realism* = *mc²* *(Some Theory)* e *Neo-realism* = ∞ *(Some More Theory)*, in cui Gallagher affronta con molta circospezione, ma anche con qualche schematismo, la questione del neorealismo, nelle sue diverse manifestazioni. L'analisi, condotta con dovizia di esemplificazioni, riguarda essenzialmente, per forza di cose, la posizione di Rossellini rispetto a quella di Zavattini e De Sica, e apre qualche spiraglio su altri eventuali approfondimenti e precisazioni, che escono dai confini del libro, che è e vuole essere solo una biografia. Ed è in questo contesto che la citazione di Croce, la cui presenza era stata già ampiamente illustrata in precedenza, assume un rilievo particolare, tanto da essere proposta come una chiave di lettura indispensabile per la comprensione più intelligente dell'opera rosselliniana. Ma qui il discorso si fa più ampio e richiederebbe una discussione approfondita, che le stesse pagine del libro, ovviamente concise, non consentono.

Ciò per dire che, al di là dei molteplici meriti che questa biografia rosselliniana possiede, ci sono non pochi elementi critici che andrebbero ripresi e discussi e che non possono essere liquidati soltanto fermandosi a certe affermazioni magari azzardate o a certe semplificazioni o leggerezze storiografiche. Nel senso che Gallagher indaga da par suo la complessa personalità di Rossellini da angoli visuali prospettici e differenti, e le proposte di analisi che, di volta in volta, avanza devono essere prese in seria considerazione, non foss'altro perché riflettono un atteggiamento critico attento e non casuale e possono riaprire più di un discorso interpretativo. Ora, se la questione dell'etica e dell'estetica di Croce, cui si è fatto cenno, può sembrare persino un poco fuorviante, non v'è dubbio che altre indicazioni ermeneutiche – ricavate direttamente dai dati biografici o esposte come possibili chiavi di lettura – sono foriere di ulteriori sviluppi e approfondimenti. Ciò vale naturalmente anche per i capitoli dedicati ai lavori per la televisione, anch'essi sviluppati con dovizia di informazioni e di suggerimenti critici all'interno del più ampio quadro di riferimento storico e biografico riguardante gli anni '60 e '70. E con l'occhio rivolto alla questione centrale – centrale soprattutto per Rossellini e la sua "evoluzione" televisiva – del superamento del cinema di finzione in un'ottica "didascalica" che tende a fare della televisione il mezzo privilegiato per un nuovo umanesimo. Le pagine dedicate da Gallagher a questo periodo, estremamente interessante, dell'attività di Rossellini – otto capitoli, per un totale di 138 pagine – sono informatissime e consentono un'analisi non superficiale delle varie opere rosselliniane e dei suoi progetti, più o meno realizzati.

Cosicché, quando si giunge al termine di questa appassionante lettura e ci si

sofferma sull'ultimo capitolo, intitolato, quasi con pudore, *The End*, ci si rende conto che tutto quanto era possibile dire sulla vita e sull'opera di Rossellini è stato detto. Ora si può tornare a parlarne, in termini critici ed ermeneutici, sapendo che la base di ogni possibile discorso è stata costruita ben salda e duratura, e che su di essa si possono costruire nuove analisi, nuove proposte, nuove letture. Insomma, come già era capitato per il libro di Tag Gallagher su John Ford[8], ogni approccio alla vita e all'opera di questi registi, ogni ulteriore analisi critica, non può che partire da questi eccellenti, indispensabili testi.

Tag Gallagher,
The Adventures of Roberto Rossellini,
Da Capo Press, New York, 1998, pp. X-802.

1. Cfr. *Rosselliniana*, Di Giacomo, Roma, 1987, pp. 9-88.
2. Marcella De Marchis Rossellini, *Un matrimonio riuscito. Autobiografia*, Il Castoro, Milano, 1996.
3. Ugo Pirro, *Celluloide*, Rizzoli, Milano, 1983.
4. Thomas Meder, *Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische "Neorealismus", Rossellinis* Paisà *und Klaus Mann*, Trickster Verlag, München, 1993.
5. Alberto Consiglio, *Crudeli cieli*, Edizioni del Secolo, Roma, 1946.
6. Cfr. Ernst Kris e Otto Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico* [1934], Boringhieri, Torino, 1980.
7. Cfr. Francesco De Robertis, *Libertas, Unitas, Caritas*, «Cinema», n. s., I, 7, 1949, p. 212.
8. Tag Gallagher, *John Ford. The Man and his Films*, University of California Press, Berkeley, 1986.

Garanzia di riservatezza, informativa ex articolo 10. Legge 675/96.

I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero,* con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96

Personal information supplied for the purposes of a subscritpion to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

❒ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L.80.000 - Euro 41,32 (Italia), L.100.000 - Euro 51,65 (Europa), L.120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❒ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L.80.000 - Euro 41,32 (Italy), L.100.000 - Euro 51,65 (Europe), L.120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❒ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❒ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

❒ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❒ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❒ American Express ❒ Visa ❒ Carta Si
n. scadenza / expiry date

❒ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7222-8
9 788831 772228